







د. صلاح فضل

نبرات الخطاب الشعرى

إهـــــــداء2006

ورثة الكيمياني/ محمد فاروق الفران

الإسكندرية

نبرات الخطاب الشعرى

تأليف

الدكتور صلاح فضل



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٤

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

إشراف : مصطفى غنايم

نبرات الخطاب الشعرى

تأليف الدكتور صلاح فضل

الغلاف والإشراف الفنى :

للفنان : محمود الهندى

الإخراج الفنى والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

الإشراف الطباعى:

محمود عبدالمجيد

المشرف العام :

د . سمير سرحان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

السيدة التى جعلت من الكتاب وطنًا !

د. سمير سرحان

مرت عشر سنوات منذ إنشاء «**مكتبة الأسرة**» وأذكر أنه كان يومًا مشهودًا، حين جلسنا مع عدد من المثقفين والوزراء والمفكرين حول تلك السيدة العظيمة التى كانت عيناها تشخص إلى السماء حيث أحلام كثيرة تدور بذهنها الذى لا يتوقف عن التفكير أبدًا.

كانت منذ سنوات قد أنهت رسالتها من الماجستير، التى كان من نتائجها ضرورة إصلاح أحوال المدارس الابتدائية، ورفع مستواها العلمى والتعليمى، وحتى مستوى الأبنية والخدمات.. فكان الأساس فى ذهنها، كما أدركت بعد ذلك معظم الدول الكبرى أن العملية التعليمية هى أهم ما يميز الأوطان، وأن الطفل الذى يمثل البذرة الأولى فى بناء مستقبل أى وطن هو البداية الحقيقية، كنا نتعجب جميعًا فى صمت ونحن جالسون حول تلك المائدة الصغيرة.. لماذا لم يفكر أحد من قبل فى الطفل، ولا أعنى صحته فقط، أو ما قد يصيبه من أمراض، أو مستوياته الاقتصادية والاجتماعية.. لماذا لم يفكر أحد فى الطفل الإنسان؟! أى فى عقل الطفل ووجدانه، والانطباعات المختلفة، التى يكتسبها من عملية التعلم، وبخاصة من القراءة الحرة، وليس قراءة الكتب المدرسية فقط.

وكان الطفل المصرى فى ذلك الوقت معتادًا أن يمسك بالكتاب المدرسى ويصب عليه كل ما فى طاقته من كره وسخط، ويحفظه حفظًا آليًا بلا فهم، ويُفرّغ هذا الفهم على الورق لينجح وينتقل من سنة دراسية إلى أخرى، أما فى

آخر السنة فكانت العادة أن يرمى الكتاب المدرسى من النافذة، كأنه قد تخلص من عبء ثقيل.

كانت السيدة العظيمة، التى قُدّر لها أن تعنى بمستقبل مصر، وأن تكرس حياتها لبناء هذا المستقبل، تفكر فى الطفل كإنسان، وكعقل، وكروح،.. لقد اكتشفت أن كل ذلك لا يأتى إلا بالقراءة، والقراءة خارج المقرر الدراسى، كما لا يأتى أيضًا إلا من خلال كتاب يوضع فى يده ليحبه شكلاً ومضمونًا، ويحتضنه فى سريره وهو نائم، ويطلق من خلال المادة التى يقرؤها فيه، العنان لخياله، فيسافر من خلال هذا الكتاب إلى عالم سحرى من الأماكن والأفكار والمشاعر والرؤى.

لمعت العينان الذكيتان بعمق الفكرة، وأهميتها لوطن يبنى نفسه ويضع نفسه على مشارف القرن الحادى والعشرين، وبعد أربع سنوات من افتتاح المكتبات العامة فى الأحياء الفقيرة والمُعدَمة، كانت الفكرة الرائدة قد اكتملت فى ذهنها فأصبحت سوزان مبارك صاحبة أعظم مشروع ثقافى فى القرن العشرين وأوائل الحادى والعشرين.. «**مكتبة الأسرة**».

وكانت فكرة مكتبة الأسرة بسيطة وعميقة فى نفس الوقت، وهى أن نقوم بغرس عادة القراءة فى نفوس ملايين أبناء الشعب الذين لم يكن الكتاب من قبل جزءًا من حياتهم.. وأعتقد أن هذا الهدف قد نجح تمامًا، فقد كان بعض من يسخرون من الشعب المصرى، محاولين الحط من قدره يصفونه بأنه شعب **الفول والطعميه**، وأعتقد أنه الآن وبعد عشر سنوات من صدور مكتبة الأسرة، أصبحوا يسمونه بلا تردد شعب الكتاب والقراءة والعلم والمعرفة.. لكن الهدف الأعمق والأسمى كان إعادة بعث التراث الأدبى والفكرى والعلمى والإبداعى الحديث لهذه الأمة، وهذا يؤكد بالفعل لا بالكلام ريادتها وقيادتها الثقافية والفكرية فى عالمنا العربى، كما يؤكد عظمة ما جاء به عصر التنوير المصرى لينقل العالم العربى كله من عصور الظلام المملوكية والاستعمارية إلى شعوب

تعيش عصر العلم والتقدم، وتبنى شخصيتها الثقافية وحضورها الثقافى على مدى العالم..

وها قد أصبحت مكتبة الأسرة بعد عشر سنوات من الجهد المضنى والمتواصل تقدم أكثر من عشرة ملايين كتاب موجودة الآن فى كل بيت مصرى، تحمل صورة السيدة التى فكرت ونفذت هذه الذخيرة من الفكر والإبداع التى تثرى عقل ووجدان كل مواطن طفلاً كان أم شابًا، ليس فى مصر فقط، وإنما فى العالم العربى كله.. وأصبحت المادة التى تضمها هذه الكتب هى أساس راسخ لتكوين مواطن المستقبل، وأصبحت معظم الدول العربية والمؤسسات الدولية تطلب تطبيق التجربة المصرية على أرضها.

هل كان مجرد حلم لسيدة عظيمة شخصت بنظرها إلى السماء باحثة عن المستحيل، أم كان مجرد حلم رائع، هائل القيمة والحجم وتحقق.. تحية لهذه السيدة العظيمة «**سوزان مبارك**»، واحترامًا وحبًا بلا حدود على قدرتها لتخيل المستقبل، وبناء إنسان جديد لوطن جديد.

وستظل صورة السيدة **سوزان مبارك** موجودة على كل كتاب، وفى كل بيت تُذكّر كل مصرى أن الحلم الحقيقى ليس بالمال، وليس بالتهافت على الماديات، إنما هو «**المعرفة**» وبدون معرفة فى هذا العصر لا يوجد وطن، وإذا فقد الإنسان الوطن فقد ذاته.. بل فقد كل شىء يربطه بهذه الحياة.

د. سمير سرحان

فاتحة وجيزة

لكل صوت شعرى، مهما بلغ مداه، نبرته المميزة. يدركها المتلقى بعد أن يتعرف عليها ويستمتع بما فيها من عذوبة أو قوة، من رقة أورصانة، مستقطراً من كل صفة حلاوتها الخاصة ومذاقها الجميل.

وإذا كنا قد تعلمنا فى هذا العصر الحديث أن مكبرات الأصوات لا تزيدها جمالا، ولا تغير من نوعيتها، بل تفضح مظاهر القبح بقدر ما تضاعف من تجليات القوة والجمال، فإن شهرة الشعراء والأدباء تقوم بهذا الدور ذاته، تجعل خواصهم المميزة معروفة للجميع من محبى الشعر وقرائه، يتلذذون بما يهديه لهم المجيدون من أنواع القول الشعرى المبدع، ويتأذون بما تسفر عنه التجارب المنكرة، فتتولى الذائقة الشعرية استصفاء الأصوات المحببة والإبقاء عليها فى ذاكرة الفن، وإهمال ماعداها وتركه للنسيان المخيف، ويصنع التاريخ بعدالته النسبية حصيلة هذه المعادلة المستمرة، يراجعها من حين لآخر، لتصويب نواقصها، وإنصاف مظاليمها وتثبيت أحجامها الطبيعية، خاصة لأن المعاصرة حجاب، ولأن الحكم آفته الهوى، ولأن موازين النقد مهما تذرعت بالحياد والموضوعية فهى فى نهاية الأمر محصلة لرؤية الناقد وتكوينه المنهجى وقدرته على تجاوز حجب المعاصرة وأهوائها.

والفصول التى يحتضنها هذا الكتاب قراءات متفاوتة الإيقاع لشعراء متعددى النبرات، ممن تزخر بهم الحياة الإبداعية العربية،

تتملى خطابهم الشعرى بإنصات، وتستطلع ملامح جماله بروية وإنصاف. لا تعتدى على النصوص انتصاراً لنظرية جاهزة فى الشعرية، ولا تقترب منها دون التمكن من محدداتها المعرفية، بل تبنى ميزتها على الاتساق المتناغم بين الوعى المنهجى بأصول الشعريات المعاصرة والإنجاز الحقيقى للنصوص، دون أن تغفل الإطار الكلى لعمليات التواصل الجمالى فى الأداء الشعرى فنبرات الشعراء، وثوراتهم، وثرواتهم، وفاعلية تأثيرهم، ومتغيرات الحساسية لدى القراء وأفق توقعاتهم، كل هذا يمثل السياق التداولى للشعر ويحدد مستواه الفنى والجمالى أيضاً. فالإبداع لا ينتظم خارج هذا السياق ولا يتحدد بدونه.

وإذا كنت فى بحثى السابق عن" أساليب الشعرية المعاصرة" قد قمت بتركيب مفهوم مركز لإحدى نظريات الشعرية وعمدت لاختباره وتعديله فى ضوء حركة الشعر العربى منذ منتصف القرن فإن هذه" النبرات" تمثل تعديلاً آخر فى ضوء المنجز الشعرى فى الأعوام الأخيرة تختبر شبكة علاقاته بجمهوره، وتحققاته فى ذاته، وتقيس مدى خصوصيته وتأثيره.

وأملى أن تقرّب الشعر من القراء، وأن تعود بالنقد إلى وظيفته الأساسية فى مضاعفة ملامح الجمال والعون علي تذوقها.

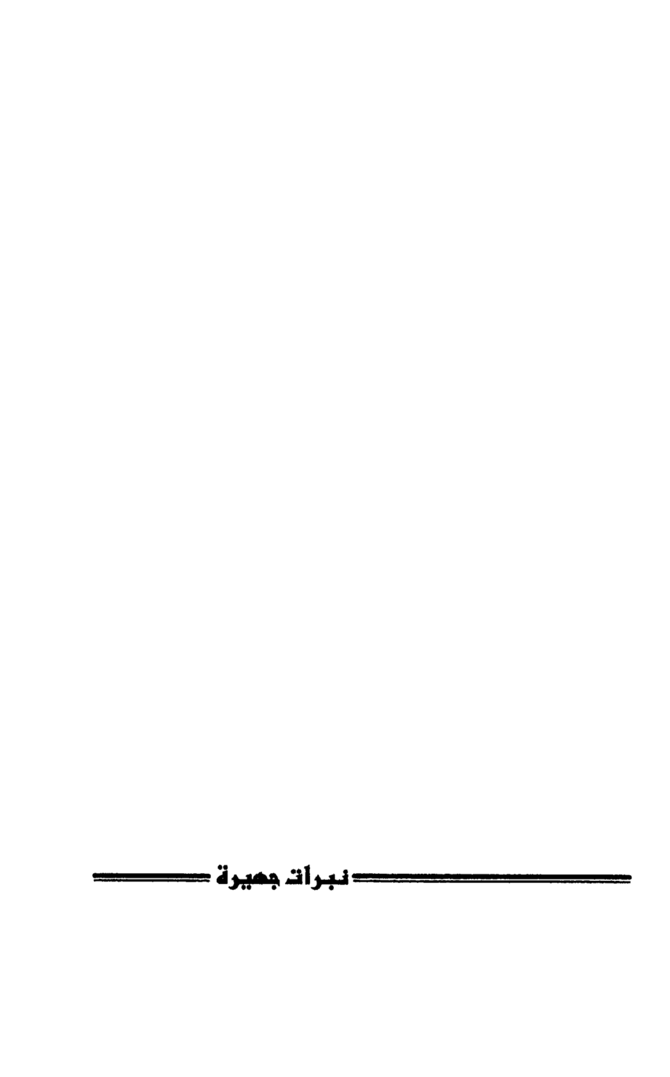
على أن توزيع النبرات إلى عدة مستويات، جهيرة وصافية ورخيمة وحادة لا يعنى اقتراح مذهبية جديدة أو حكم قيمة مضمر، بقدر ما يعد إشارة إلى بعض الخواص اللافتة فى طبيعة هذه النبرات ودرجة استجابة القراء الجمالية لها، لا يرتفع إلى مستوى تحديد أسلوب مميز

لها يحتضن بقية أجنحة الشعرية متجاوزاً درجة الإيقاع بمفهومها العريض الممتد إلى البطانة الدلالية للنصوص.

وتظل هذه المقاربات محتفظة بطابعها العفوى بالرغم من محاولة إدراجها فى أنساق لاحقة تشف عن منظومات شعرية متجانسة من بعض الوجوه، منفردة فى معظم الأحيان، ومحكومة دائماً بكفاءتها فى التواصل الحميم مع القارئ واستثارة قدراته على التذوق الجميل.

دكتور صلاح فضل.

القاهرة ١٩٩٨



تمثيل الخطاب القومي

في شعر نزار قباني

للخطاب القومى فى الحياة العربية المعاصرة صور وتجليات بارزة، منها السياسى المباشر، ومنها الإعلامى والفكرى، ومنها التمثيل الفنى كما يتراءى فى الشعر والسرد وبقية الأشكال الإبداعية.

وربما كان مصطلح" الخطاب" أنسب الكلمات المتداولة للإشارة إلى نوع الكتابة الشعرية السياسية والإلماح إلى خواصها المتميزة؛ لأنه يجمع فى انخطافة لغوية واحدة بين المرسل والمتلقين فى فعل تواصلى حميم، فالخطاب يتجه دائماً للآخرين فى حركة خارجية مسموعة، ويتم غالباً فى لحظات" الخطوب" التاريخية ويعمد إلى استثارة المكنون فى الوعى الجماعى ليتجاوز العاطفة الفردية عزفاً على الشعور فى طابعه القومى المشترك. من هنا فإن التمثيل الشعرى له يمتلك فعالية بالغة، لاتكائه على تاريخ عريق من الخبرة الجمالية وتفعيله لأقصى مستويات اللغة فى التأثير، وكفاءته فى تشكيل رؤية حاسمة للعالم كما تصوغه الكلمات فى أوضاعها الدلالية ولن نجد نموذجاً فى الشعر العربى المعاصر قدم صورة كاشفة للضمير القومى وبلور رؤية فادحة له مثلما فعل نزار قبانى.

لكن تحليل هذا الخطاب من منظور نقدى علمى محدث، لا يمكن أن يتراجع إلى منطقة التحليل المضمونى أو الموضوعاتى المتروك، بل

عليه أن يلتمس إجراءاته ومنهجه فيما أسفرت عنه التقنيات الجديدة لبحوث الشعرية خاصة فى سياقها التداولى الذى يسمح بالعناية المتوازنة بجميع عناصر التواصل فى الخطاب الشعرى، وهى عناصر تستوعب النص كما تحيط بدوائره المباشرة، فتشمل المرسل والمتلقى، وتتضمن زمن الخطاب ومكانه، وتحدد الفضاء الذى يتم فيه استقباله والعلاقات المتبادلة التى يمكن عقدها بين المشاركين من خلاله.

وما يهمنا إبرازه فى هذا المجال بشكل واضح هو أن هذه العناصر التواصلية ذات أثر مباشر فى كيفية استخدام وتوظيف اللغة الشعرية. فأدوار المرسل والمتلقى تتعلق بالضمائر الشخصية المستخدمة فى الخطاب، والزمان والمكان ينعكسان فى توظيف أزمنة الأفعال والأدوات وأسماء الزمان والمكان والإشارة والأحوال والظروف. واختيار الموضوعات التى يتم تناولها يتم بدرجة مشاركة المتواصلين فى فضاء يجمعهم، كما أن العلاقة المتبادلة التى يمكن عقدها بينهم يعبر عنها عادة بأفعال خاصة مثل القول والأمر والإستفهام والتعجب، ومعنى هذا أن توسيع دائرة التحليل لتشمل الأبنية اللغوية النصية ومحددات تداولها هو الذى يضىء طبيعة الظواهر الشعرية ويكشف عن مدى فاعليتها الجمالية على أن السمة المميزة لهذه العناصر التواصلية فى الشعر هى تعدد الأدوار والأبعاد، فالضمائر ـ كما سنجد فى القراءة النصية ـ لا تحيل إلى مقابلاتها الحرفية كما يحدث فى الخطاب التواصلى المعتاد والأمكنة والأزمنة لا تشير إلى مدلولاتها الأولى فحسب بل تتراءى هذه الإشارات بأدوار تمتزج فيها الحقيقة بالمجاز والحسىّ بالتجريدى، وتنتشر إمكانات الفهم لهذه العناصر شعرياً لتجعل الشفرة الجمالية أكثر ثراء وانفتاحاً على التعداد الدلالى الخصيب.

وإذا كانت سلطة الخطاب الشعرى متجذرة فى تاريخنا القومى منذ كان الشاعر اللسان والعين الباصرة لأمته، وارتبط مجده بقدرته على بلورة الرؤية الجماعية فى صيغ شهيرة وسعيدة فإنها قد اختزلت أنواع الخطاب السياسى والفكرى والثقافى وراهنت على وراثتها جميعاً. وعندما يأتى شاعر مثل" نزار قبانى" ليبعث هذا الدور الذى ظننت الحداثة أنها قتلته فإنه يطمح إلى تمثيل الضمير القومى بكل أوجاعه وأحلامه، بقدرته على نقد الذات واستشراف المصير، محاولاً أن يجمع فى نبرة واحدة عالية بين توقد الحس التاريخى والرغبة العارمة فى تجاوزه وتعصيره، بين الاستغراق الجنونى فى حمياّ الإبداع الجماعى والشعور الحاد بالعجز، بين إنجاز الشعر الخلاق وإحباطات الواقع البارد المهين.

۞ شبكة الضمائر:

إذا أجرينا مسحا إحصائياً لمجموعة القصائد السياسية لنزار، التى تقع فى مجلد كامل يربو عدد صفحاته على ستمائة وخمسين صفحة، تتضمن اثنتين وخمسين قصيدة كبيرة وجدنا أن توزيع الضمائر فيها يجرى على النحو الآتى:ـ

أولا: اثنتان وثلاثون قصيدة صيغت بضمير المتكلم المفرد، وعشرون قصيدة بنيت على جمع المتكلمين، لكن الفرق بينهما من الوجهة الدلالية ضئيل؛ لأن" أنا" الشاعر تتماهى فى معظم الأحوال مع" نحن" الجماعية وتتجاوز غالباً حدوده الفردية، لتلقى بظلها على" أنا" القارئ وتحتضنه، كما تتعمد أن تجعل من الذات القومية بؤرة مركزية لها، فتحتفظ بدرجة عالية من الغنائية غير الرومانسية وتستمد حنيئذ

قوتها التعبيرية من التحديد الواضح لطرف الخطاب الأول، مع تغذيته بنسبة معقولة ومقبولة من الإبهام الضرورى عن طريق امتزاجه بضمير الجماعة وتراوحه بينهما، لنقرأ المقطع الأول من" هوامش على دفتر النكسة" إذ يقول:ـ

أنعى لكم يا أصدقائى، اللغة القديمة

والكتب القديمة

أنعى لكم:ـ

كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة

ومفردات العهر، والهجاء، والشتيمة

أنعى لكم ..

أنعى لكم..

نهاية الفكر الذى قاد إلى الهزيمة.

فالضمير الشعرى هنا مزدوج، فهو فرد لا يعبر عن خصوصيته الفردية يقف موقف الناعى فى لحظة الفجيعة، وهو موقف مأثور فى وظائف الشعر العربى، لكنه يعلن" وفاة" اللغة القديمة، وهى بطبيعة الحال ليست ملكاً له، بل هو يبرأ منها وهو يسندها للجمع" كلامنا" وهو يمارس أول فعل صريح فى نقد الذات وصناعة الوعى الجديد حين يعلن انتهاء لون من الفكر بانقضاء هذه اللغة المهترئة لكنه يقوم بتمثيلها وهو يدعو للقضاء عليها، ويتجلى ذلك فى أمرين أحدهما: هو التعبير الحاد الموجع عن المستوى الدانىء الذى انحط إليه الخطاب العربى لغوياً وفكريا؛ فالكلمات مثقوبة مثل الأحذية البالية، والدلالات منتهكة فى عرض الشارع السياسى، فالهزائم تصور على أنها انتصارات،

والدكتاتورية تتجسد فى الزعامات لكن المفارقة الأليمة هى أن الشاعر الحريص على التواصل مع جمهوره يستخدم اللغة التى يرفضها وهو يحاول التخلص من ألوانها الصارخة، والآخر: أنه يعمد شعريا إلى توظيف آليات الخطاب الشعرى العربى الذى يريد أن يتجاوزه، فهو يتعمد المبالغة الفاضحة والتكرار الشديد يسرف فى دق طبول الإيقاع وتشديد الصيغ الخطابية الرنانة، فالقافية هى التى تحكم ميزانه الشعرى، وربما كان الحلم، أو الوهم، هو الذى يحدد كلماته بأن يحدث تغيير حقيقى فى صلب الخطاب العربى السائد.

ثانياً: نجد أن سبع قصائد فقط هى التى تقتصر على ضمير واحد، غالبا ضمير المتكلمين وخمسا وأربعين قصيدة تتضمن ضمائر أخرى، منها عشرة لضمائر الغياب، وثلاثين لضمائر المخاطب سواء كان فردا أم جماعة. ومعنى هذا أن الصبغة الغالبة على هذا الشعر هى المخاطبة الحوارية المتعددة، مما يجعله يشف عن طابعه القومى، يغيبه حيناً، ويستحضره فى معظم الأحيان. ولنقرأ نموذجا لهذا الخطاب، مقطعا من قصيدته" شعراء الأرض المحتلة":ـ

شعراء الأرض المحتلة

يا من أوراق دفاتركم

بالدمع مغمسة، والطين

يا من نبرات حناجركم

تشبه حشرجة المشنوقين

يا من ألوان محا بركم

تبدو، كرقاب المذبوحين

نتعلم منكم منذ سنين

نحن الشعراء المهزومين

نحن الغرباء عن التاريخ

وعن أحزان المحزونين

نتعلم منكم

كيف الحرف يكون له شكل السكين

ولأن نموذج التواصل في هذه القطعة هو(أنتم/ نحن) فهو يرتكز على النداء والتقرير. ويتلبس بالإطار العروضي الصارم بالرغم من محاولة التنويع الأخيرة في توزيع الكلمات على السطور دون إخلال بعدد التفاعيل. وهو يفتعل درجة من التواضع عندما يعلن، باسم الشعراء من غير الأرض المحتلة، أنه يتعلم منهم أدب المقاومة الذى يتخذ فيه الحرف شكل السكين مع أنه وصفهم في القطعة ذاتها بأنهم يمتلكون نبرة مشنوقة، ومحابر مذبوحة، يفتعل التواضع لأنه ـ كفرد شاعر ـ يعرف عكس ما يقول، فمحمود" الدرويش" كما يسميه في هذه القصيدة نقل عنه كثيراً من عناصر أسلوبه الأول، يكفي أن نتذكر انطلاقته الشعرية الأولى في قصيدة" سجل" ونقرنها بأبيات نزار عن" جميلة بوحيرد" وغيرهما لكن ليس المهم الآن تحديد الواقع الخارجي؛ وذلك لأن الخطاب الشعرى ليس في حقيقة الأمر فعلا من أفعال الكلام الفردى، بل هو تمثيل فني لهذا الفعل. ومن هنا فإن النص لا يتأثر بالعلاقة المتبادلة بين الشاعر والأصوات التى يحاورها والجمهور الذى يقرؤه بشكل محدد وحاسم .

فالخاصية التمثيلية للشعر والوضع النهائي لشكله يؤسسان إمكانية تكرارهما بلا حدود؛ أي لإمكانية قراءة الشعر والاستمتاع بجماليته بما لايحصى من المرات عددا. ويمكن القول حينئذ بأن الشعر يتميز بتعدد المستويات التواصلية. وعدم الاعتراف بهذا التعدد هو الذى يفضي في بعض الحالات إلى اتخاذ سبل خاطئة في فهم الشعر، خاصة فيما أطلق عليه" وهم السيرة الذاتية" الذى لا يستطيع التمييز بين مستويات أدوار التكلم التى يمكن أداؤها بضمير الأنا؛ فتعدد المستويات هو الذى ينتج اللعبة التى يوظفها الشاعر فى عوامل التواصل. كما أن تعدد المستويات فى البنية اللغوية هو الذى يحدد طابعها الشعرى الخلاق. والخطاب الشعرى يتيح الفرصة لإمكانات من التواصل يعجز عنها الخطاب اللغوي المعتاد بقيوده المحددة؛ لأن القصيدة مثلا تقرأ باستمتاع ولذة من قبل جميع الناس حتى بعد كتابتها بأزمنة بعيدة؛ لأنها توسع منظور الضمير وتعدد مرجعيته فى أفق مفتوح.

✿ إيقاع الزمن:ـ

مرت عملية تشكيل صورة الخطاب القومى فى شعر نزار قبانى بعدد كبير من المراحل والتحولات، وتفاوت إيقاعها فى البطء والسرعة حتى أصبحت تمثل موجات دافقة لكنها غير منتظمة، ترتبط بزمن الأحداث السياسية الكبرى من جانب، وبموقع الشاعر ومكانه فى مراقبة هذه الأحداث من جانب آخر، كما ترتبط بشيء ثالث بالغ الأهمية هو هذا الفضاء المشترك الذى تسبح فيه توقعات المتلقين لشعر نزار وتستشرف نفوسهم لمطالعة كيفية مواجهته للمواقف العامة حضورا وغيابا، ومعنى هذا أن أبنية الخطاب اللغوية تتوافق مع سياقاته التاريخية فى إشباع أو إحباط هذه التوقعات.

وبوسعنا أن نرسم صورة وجيزة لهذا المسار المتذبذب عبر رصده فى حركاته الأساسية مدا وجزرا فى خمس مراحل رئيسية كانت كما يأتى:ـ

١- كانت أول قصيدة قومية مهمة للشاعر، تعبر عن صحوة الضمير العربى نقديا، وتدين غفوة المجتمع التاريخية ـ قد كتبت على وجه التحديد فى لندن عام ١٩٥٤ بعنوان" حب وحشيش وقمر" وتلتها قصائد عن فلسطين والسويس والجزائر وكل ما كان يشغل الإنسان العربى فى مرحلة اكتشافه لضميره القومى وتعميقه لوعيه الوطنى والإنسانى، وكانت كلها تبلور المعالم الأولي لخطاب العروبة شعرا فى اتساق واضح مع التيار القومى التحررى، حتى فى هذا الموقف الحاد من القوى الاقتصادية الصاعدة فى البترول العربى لتوظيفه ضمن تيار هذا المد الجديد.

٢-أعقبت ذلك منذ عام ١٩٥٨ مرحلة تالية من" الغيبوبة المعاصرة" استمرت تسع سنوات؛ أى حتى النكسة، كاد يختفى فيها تماما صوت هذا الضمير القومى إبان فورانه الشديد على الصعيد السياسى فى سنوات التجارب المريرة للوحدة والانفصال بين مصر وسوريا والعراق واليمن فى عدد من الثورات والارتجاعات المضادة، ولم يصدر عن الشاعر فى هذه الأثناء من إشارات المساهمة فى تشكيل خطاب الأمة سوى بعض اللفتات الواهنةـ ذات الطابع الشجنى البعيدـ فيما أطلق عليه القصائد الأندلسية التى تتراوح بين القلق التاريخى والرومانسية المتأخرة، وربما كانت قيود العمل الدبلوماسى من ناحية وصناعة أسطورة" شاعر المرأة" من ناحية أخرى هما

المسئولان عن هذه الغيبوبة التى تمثل فجوة صارخة فى بنية خطابه.

٣-جاءت نكسة حزيران الموجعة لتمثل أفدح جرح قومى معاصر فانهمرت قصائد نزار قبانى فى حركة كاسحة فيما يمكن أن نسميه "جلد الذات" عبر عدد ضخم من القصائد والمطولات، بعضها محدد التاريخ وملموس الوقائع، وبعضها مجهول الزمن تقية ومراوغة يصل عدده إلى أربع عشرة قصيدة، أولها بعنوان" حوار مع عربى أضاع فرسه" يقول فى نهايتها:-

يا بلدى الطيب.. يا بلدى

لو تنشف آبار البترول، ويبقى الماء

لو يخصى كل المنحرفين..

وكل سماسرة الأثداء..

لو تلغى أجهزة التكييف من الغرف الحمراء

وتصير يواقيت التيجان..

نعالا فى قدم الفقراء

لو أملك كرباجا بيدى..

جردت قياصرة الصحراء من الأثواب الحضرية

ونزعت جميع خواتمهم

وسحقت الأحذية اللماعة

والساعات الذهبية

وأعدت حليب النوق لهم

وأعدت سروج الخيل لهم

وأعدت لهم

حتى الأسماء العربية.

ونلاحظ هنا استفحال النزعة السادية فى إدانة الآخر وتحميله ذنب الفاجعة، كما نلاحظ من ناحية أخرى بداية تبلور منظومة قيم جديدة فى الخطاب القومى تجعل الخروج على طغيان السلطان ورفع راية الحرية الداخلية مؤشرا حاسما فى الاستراتيجية السياسية.

٤- لا ينقطع هذا المد من العذاب الشعرى إلا بالإفاقة على فاجعة أخرى هى موت الزعيم وتبدد الحلم الجميل، فيكتب نزار قبانى عددًا من المراثى اللاهبة، يكفرفيها- فيما يبدو- عن مرحلة الغيبوبة ويسدد دينه للضمير العربى، مكرسا لونا جديدا من الخطاب يتميز بعدد من الخواص الجمالية التى سنحاول الوقوف عليها فيما بعد وتأتى مرثية طه حسين لتكمل هذه الدورة، وينصرف الشاعر إلى مجموعة من المواويل الدمشقية والبغدادية بعد أن يلتبس فى مخيلته نصر أكتوبر باستعادة الفحولة واسترداد العافية المؤقتة؛ لأن التشظى العربى فى مقارفة السلم الأليم يفثأ طاقة الاحتشاد والتعبئة القومية بالرغم من وخزات الضمير الجاد فى الحرب اللبنانية والشتات الفلسطينى.

٥- وتأتى المرحلة النزارية الأخيرة فى تمثيل الخطاب القومى لتقدم" رؤية من المهجر" تمتلك خصوصيتها فى التباعد والتآكل، فى الهجاء والنفى، فى تضخم الذات الفردية والاستخفاف بكتلة الشعوب العربية ونقد. بل وإنكار حركتها الحضارية. وهو ما يعنى الوقوع فى مثالية جديدة مضادة لمثالية الحلم القومى تعزف على الأوتار ذاتها، وتشى بتهالك مكونات الخطاب القديم.

✪ مطارحات النصوص:

لأن الشعر ليس مجرد تواصل إعلامى، بل يتميز بشفرته الجمالية الخاصة، فلابد من تحديد الغرض الأساسىّ فى هذا التواصل، وهو أنه خلال عملية تلقى الرسالة الجمالية تتشكل لدى المتلقى شفرة خاصة، مضافة إلى الشفرات اللغوية والثقافية التى ما زالت حية عند بث الرسالة، تعتمد على الموروث المستقر فى الوعى من ناحية، وتهدف لتوسيع مداه بابتكار أنماط جديدة من البيانات الجمالية المستحدثة من ناحية أخرى، اعتمادا على إمكانية توظيف الاستعداد المتوفر لدى المتلقى فى هذه اللحظة لتنمية قدراته فى التقاط هذه البيانات الجديدة وفك شفراتها. هذا الموقف هو الذى يسمح للمتلقى بتفسير المعلومات التى لم يسبق له معرفتها من قبل والمتضمنة فى المادة الدلالية للرسالة. ومنذ اللحظة التى يتم تشغيل شفرة من هذا النوع الجمالى فيها فإن الرسالة تتراوح فى مساحات التوافق والتخالف مع الأعراف والنظم الثقافية السائدة لكن المشاركة فى إعادة إنتاجها تتوقف على درجة الإلمام بهذه الأعراف والنظم. وفى حالة النص الشعرى فإن مطارحة النصوص الأخرى والخروج على تقاليد الكتابة السابقة هما من أهم الوسائل فى توظيف البيانات الجمالية وفك شفرتها علما بأنها تتميز بأمرين لافتين:ـ

أولهما: أنها لا توجد مستقلة عن الأدوات الناقلة لها فى النص، بل تتشكل من مجمموعة الإشارات اللغوية بحساسيتها المتراكمة.

والآخر: أنه نادرا ما تكون معروفة لدى المتلقى منذ البداية، بل تكتشف خلال تلقى عناصر المعلومات التى تساعد على حل شفرتها

وإذا كانت معروفة من قبل فإن خلق علاقة جديدة ومدهشة لها بمعطيات الموقف الجديد يصبح مناط الفعاليـة الجمالية لهـا ولنضـرب مثـلا علـى ذلك من خطاب نزار قباني السياسيّ فى علاقته مع الخطاب الدينـى مـن ناحية والخطاب الشعرى السابق عليه مـن ناحيـة أخرى، وطريقته فـى توظيف التوتر الناجم عن مفاصل هذه العلاقة التوافقية غالبا، والتخالفيـة فى أحيان قليلة.

وربمـا كـانت مطارحـة النصـوص المقدسـة باسـتثمار إشـعاعاتها الروحية هى أولى خطوات نزار فى هذا الصدد، ويقول مثلا عن جميلـة بوحيرد:ـ

وامرأة فى ضوء الصبح

تسترجع فى مثل البوح

من سورة" مريم" " والفتح"

لكنه لا يلبث أن يأخذ مسافة نقدية، لا من النص المقدس، بـل مـن مدى انطباقه على العرب المعاصرين ومسلمى اليوم عندما يخاطبهم بعد النكسة ساخرا ومبرزا للمفارقات التاريخية فى قوله:ـ

جلودنا ميتة الإحساس

أرواحنا تشكو من الإفلاس

أيامنا تدور بين الزار.. والشطرنج.. والنعاس

هل" نحن خير أمة(قد) أخرجت للناس"؟

فيلقى بظل الشك علـى هـذه العلاقـة النصيـة بيـن خطـاب اليـوم والأمس، مستثمرا درجة الشـيوع القصـوى فـى العبـارة القرآنيـة ليرسم

صورة التناقض الحاد بين الواقع والتاريخ، بين الفعل والقول، بين المقدس والدنيوى، والطريف فى هذا الصدد أنه يقوم بتطويع العبارة المحفوظة حتى تندمج فى النسيج الشعرى، فيخلق لها أولا بيئة ملائمة لتجانس القافية بإيراد مفردات الإفلاس والنعاس، ثم يضيف إليها دون أن يلاحظ حرف التحقيق" قد" لاستقامة الوزن فيمارس لونا من تشعير النص وهو يقوم بتوظيفه، إلى جانب صياغة موقف المفارقة المشار إليه. غير أنه فى سياق الاندفاع المحموم "لإدانة أشكال الخطاب القديم إيذانا بمولد لغة جديدة بعد زلزال النكسة يعلن ثورة على ملحقات" الخطاب المقدس وطريقة ممارستنا له إذ يقول:ـ

من ربع قرن وأنا..

أمارس الركوع والسجود

أمارس القيام والقعود

أمارس التشخيص خلف حضرة الإمام

يقول" اللهم امحق دولة اليهود"

أقول" اللهم امحق دولة اليهود"

.. ..

يقول" اللهم شتت شملهم"

أقول: " اللهم شتت شملهم"

.. ..

وهكذا يا ساداتى الكرام..

أدور كالحبة فى مسبحة الإمام

لا عقل لى.. لا رأس.. لا أقدام. الخ

وهنا نرقب الشاعر وهو يقوم بتمثيل هذه الملحقات فى تكرارها الأصم وآليتها المرهقة ليبرز الجانب المتصلب منها بعد أن غازل الطاقة المنبثقه عنها فى حروب التحرير، غير أنه فى كلا الموقفين يستند إلى معرفة القارئ المشبعة بهذه الطقوس كى يولد منها ملمحا جماليا جديدا بالتوافق معها تارة والتخالف المحسوب تارة أخرى؛ إذ إنه لا يريد أن يجرح هذا الحس الدينى الذى يتكئ عليه فى الخطاب القومى، وحسبه أن يتباعد عنه فى الخطاب الغزلى الموازى.

ويطول بنا الحديث لو تتبعنا علاقة خطاب نزار قبانى بالشعراء السابقين عليه والمعاصرين له، وحسبنا أن نشير إلى ملمح يسير من صلته بشوقى سلفه العظيم فى بلورة خطاب الأمة العربية والإسلامية فى مطلع القرن فى قصيدته الهمزية،" إفادة فى محكمة الشعر" المؤرخة ١٩٦٩ حيث يقول:

مرحبا يا عراق جئت أغنيك

وبعض من الغناء بكاء

فيذكرنا على الفور بقول شوقى:ـ

ما جئت بابك مادحا بل داعيا

ومن المديح تضرع ودعاء

لكنه يتصدى لنقض أدونيس بشكل مباشر عندما يقول:ـ

نرفض الشعر كيمياء وسحرا

قتلتنا القصيدة الكيمياء

فيعلن تدابر الإمارات الشعرية، ويشن الحرب على مخالفيه مستثمرا لحظة اليأس القومى لإدانة الشعراء الآخرين وتحميلهم مسئولية الإحباط، فيخلط عامدا بين الشعرى والسياسى المباشر محاولا إعلاء نصه الواضح فوق النصوص الأخرى المضادة له.

✪ من قتل الزعيم إلى وفاة العرب :

لابد لخطوات التحليل المعرفى لعمليات التواصل من مقاربة منطقة مهمة هى الآثار العاطفية للتأويل الأدبى؛ لأن هذه المنطقة هى التى تحتضن حاجاتنا وأشواقنا وأذواقنا المكنونة فى الأدب، وبدون وسيلة منظمة للكشف عن بواعثها النصية واستجاباتها العفوية ستظل أبنية التواصل مستغلقة وغير مفهومة، ويظل إدراكنا لها منقوصا بشكل واضح. ولأن مبعث هذه الآثار يتمثل أولا فى استراتيجية الاختيار، من المنظور إلى الملفوظ، فإن علينا أن نتوقف عند ذروتين فى الخطاب القومى النزارى، لنشهد كيفية تحقيقه لهذه الاستراتيجية البالغة التأثير على القراء حتى اليوم.

اللحظة الأولى هى موت عبد الناصر فى مطلع السبعينيات، وقد أصبحت الآن من منعطفات التاريخ العربى المعاصر الحادة، فهل الشعر الذى قيل فيها عندئذ فقد بمرور الوقت أهميته الوجدانية وفعاليته العاطفية؟ يتوقف ذلك على نوع الشعر وحمولاته، على رؤيته وصيغه وكلماته.

ولنقرأ مطلع القصيدة الأولى من مرثيات الزعيم التى كتبها نزار:ـ

قتلناك.. يا آخر الأنبياء

قتلناك..

ليس جديدا علينا

اغتيال الصحابة والأولياء

فكم من رسول قتلنا..

وكم من إمام ذبحناه وهو يصلى صلاة العشاء..

فتاريخنا كله محنة..

وأيامنا كلها كربلاء..

ولنلاحظ معالم الأداء اللغوى فى أوضاعه الشعرية بالنسق الآتى:-

أولا: يسند الكلام لضمير الجماعة، فصوت القصيدة يعبر مباشرة عن الوعى القومى، وهو بمثابة الاعتراف بالشراكة بين المتكلم والمخاطبين بين الشاعر والقراء، وهو اعتراف شديد الخطورة من الدرجة الأولى؛ لأنه يقع على النفس ويكشف عن المشاركين، وهو يحمل منطقيا بطريقة محكمة مبرراته المعقولة، فإذا كان هناك من شىء حقيقى مشترك بين العرب المسلمين فهو تاريخهم الذى يسجل بداية حضورهم على مسرح الحوادث، وهو تاريخ مشاكل تماما لما يحدث الآن من فتنة وجرائم.

ثانيا: لا يتوسط الخطاب فى اختيار مفرداته الساكنة، بل يبلغ أقصى حدته ومبالغته التعبيرية. فالشعب العربى لم يرهق عبد الناصر بمسئوليته، بل قتله واغتاله وذبحه، وهذا الزعيم ليس مجرد حاكم مثل الآخرين، بل هو نبى، على وجه التحديد بديل لآخر الأنبياء.

اختيار الكلمة الشعرية المستفزة المثيرة لأعمق مكنونات النفس الجماعية صنعة واعرة، فهناك فى الثقافات الغربية يتحدثون بشكل طبيعى عن" قتل الأب" كمركب نفسى، أما قتل النبى فهو مركب أنثروبولوجى مختلف وصاعق، تبوء بإثمه الجماعة إلى يوم القيامة.

كيف يتأتى للشاعر أن يتخذ هذا الوضع من تفعيل الموروث الدينى الحىّ وهو يجرحه برفق فى الآن ذاته؟

ثالثا: يوظف الشاعر بطريقة منظمة خاصية جوهرية فى الشعر العربى؛ هى التكرار المتراكب، ونعنى به الإضافات المتتالية للكلمات والصيغ بما يسمح بتأكيد المقول من ناحية وتجاوزه بالتنمية من ناحية أخرى فعندما يتكرر الفعل الأول ـ قتلناك ـ يعنى نفى المجازية عن الصيغة الأولى، ومن ثم تصبح مفردات: الاغتيال والذبح تراكبا تكراريا وعندما ينتقل فى مضمار المقدس من الأنبياء إلى الصحابة والأولياء والأئمة فإنه يؤكد ويتجاوز بذكر وقائع محددة فى الزمان والمكان.

رابعا: يتم إشباع توقع القراء بالقرار الموسيقى المعتمد على التوازى والتكرار بشكل منتظم؛ فالقوافى: أنبياء، أولياء، عشاء، كربلاء كافية بامتدادها لتحقيق هذا الإشباع، وتكرار" كم" الدالة على الكثرة وعلى هامش التعجب، وتوازى الصيغتين الختاميتين: تاريخنا.. أيامنا بما يستخلص العام من الخاص، وينتزع الحكمة من التاريخى بأسمائه المنقوشة فى الوجدان الجماعى، كل ذلك يشعل البيانات الجمالية للنص حتى تصبح ملموسة فى متناول يد جميع القراء، يتذوقونها باستمتاع، وينفعلون لها باستغراق.

وما دمنا نتحدث بمناسبة هذا المقطع عن معجم نزار قباني الشعرى فى حدته وسخونته واختياراته الفائقة التأثير، فلابد أن نشير إلى تهمة رددها كثير من النقاد عن محدوديته وضيق مساحته؛ لأن البحث الأسلوبى الإحصائى الذى يتذرع بوسائل القياس الكمى لمدى تنوع المفردات قد أثبت أن نزار قبانى من أكثر الشعراء العرب المعاصرين اتساعا وتنوعا وخصوبة فى معجمه، وسوف يتأكد ذلك بشكل قاطع عندما تنشر البحوث التى يجريها بعض تلامذتى فى آداب عين شمس عن هذه الظواهر الأسلوبية، لكن ما يعنينا الآن فيها هو هذا الوهم الذى تخلفه فى نظر القراء من أنها محدودة وفى تقديرى أن "خداع الحدس" فى هذا الصدد يعود إلى البروز الشديد واللمعان المعشى لبعض المفردات الشعرية التى يتكئ عليها نزار فى مساراته العديدة بما يخطف انتباه القراء وينحصر فى ذواكرهم، وهو ما يعد مؤشرا إيجابيا على نجاح تواصله الجمالى مع جمهوره.

ولننتقل بسرعة إلى مرثية أخرى أقل سياسة وأجمل شعرا، تلك التى خاطب بها طه حسين إثر موته فى عام العبور قائلا:ـ

ضوء عينيك . أم هما نجمتان

كلهم لا يرى . وأنت ترانى

لست أدرى من أين أبدأ بَوْحِى

شجر الدمع شاخ فى أجفانى

كتب العشق يا حبيبى علينا

فهو أبكاك مَثلما أبكانى

.. ..

ارم نظارتيك ، ما أنت أعمى

إنما نحن جوقة العميان..

وإذا كنت فى دراسة سابقة لشعر نزار قبانى قد انتهيت إلى تحديد الخاصية الاستراتيجية المهيمنة على كل مستوياته، وهى الإغراق فى الحسيّة فإننى أضيف إليها الآن ملمحًا بارزا يتمثل فى الشجاعة الواضحة فى الاستثمار الجمالى للنزعة الحسية هذه؛ لا يخفيها ولا يتوسل غيرها. سواه من الشعراء يتفادون تبئير رؤيتهم عند عينى طه حسين، لكن نزار، مثله فى ذلك مثل كل قراء العربية، الذين ينطق بلسانهم، لا يرون سواها. وهو يلعب عليها بمفارقة قريبة ميسورة، لكنها جميلة مقبولة. ولولا شيخوخة شنجر الدمع التى تذكرك بمجالات الاستعارة عند أبى تمام لكانت هذه المقاطع من أعذب ما كتب فى المرثيات الحديثة، لكن تأمل معى فعل الطلب فى هذا البيت الأخير "ارم نظارتيك" كى يخلص منه إلى إتمام مفارقة العمى والبصيرة بلسان الجمع العربى حتى تدرك حركية المشهد وخطابيته، وسهولة تأثيره فى المتلقى بوضعه الاستفزازى الطريف.

بقى من العناصر التداولية التى لم نختبر أثرها فى شعرية نزار عند تمثيله للخطاب القومى عنصر المكان، فهو المتمم للضمائر والزمان والفضاء الوجدانى المشترك؛ إذ لا يقل أهمية عنها فى تكييف الخطاب الشعرى وتحديد أبعاده، بل هو الذى سيشكل رؤية الشاعر فى الآونة الأخيرة عند مقامه فى المهجر ويغلق الدائرة التى بدأها بقصيدته الأولى المكتوبة فى زيارة عابرة ـ غير مقيمة ـ إلى لندن.

وسنأخذ نموذجا لهذا العامل قصيدته المدوية اللاذعة " متى يعلنون وفاة العرب"؛ إذ إن عنصر المكان فيها هو المهيمن على منظورها الشعرى بالرغم من اعتمادها على صيغة الاستفهام الزمانى، وعندئذ نلاحظ على الفور عدة أشياء لافتة:ـ

فهى أولا تشير إلى مسافة بارزة من التباعد المقصود عن موضوعها، يتجلى فى تقنية مزدوجة تعتمد على تضخيم الذات الشاعرة فرديا وتقزيم الآخر الجماعى، تصبح" الأنا" فى كفة تعدل، إن لم ترجح، جميع العرب الآخرين الذين يزج بهم فى غياهب الغياب. يقتضى هذا خلق مسافة أخرى وجدانية يتحول فيها التوحد والتماهى مع القوم إلى السخرية المريرة منهم، بل والنفى الشديد لوجودهم عندما يفترض تحولهم إلى جثة تنتظر من يعلن نهايتها فى الوقت المناسب، وفى تقديرى أن مقام الشعر الطويل بين الغرباء وامتصاصه التدريجى لسمومهم العنصرية المبثوثة فى كل ذرة من وجودهم، وحماسه اللاهب المثالى لفكرة التحولات الحضارية بالطفرة المفاجئة، وانسلاخه الشديد عن إيقاع الحياة فى داخل الوطن العربى بحركته البطيئة المرجعة، كل ذلك هو الذى نقله من ممثل للخطاب القومى العربى إلى شاهد على تفككه، يائس من إعادة بنائه، نادب على خسارته وهو يقول:ـ

أنا منذ خمسين عاما

أحاول رسم بلاد تسمى ـ مجازاـ بلاد العرب

رسمت بلون الشرايين حينا

وحينا رسمت بلون الغضب

وحين انتهى الرسم، ساءلت نفسى:

إذا أعلنوا ذات يوم وفاة العرب..

ففى أى مقبرة يدفنون؟

ومن سوف يبكى عليهم؟

وليس لديهم بنات.. وليس لديهم بنون

وليس هنا لك حزن

وليس هنا لك من يحزنون؟

ومع أن الشاعر يتكئ بالضرورة على التسميات المجازية للعروبة وأمكنتها، لا بالمعنى الذى يقصده فى هذا الخطاب معن نزع الملكية وتسليم قيادتها للقوى العالمية المسيطرة وإنما بمعنى رصد تحولات منظومة القيم العربية فى التحرر والتقدم والحضور العالمى، وهى المنظومة التى لم تكف عن التبلور فى الخطاب القومى الجديد، خطاب" ما بعد الكولونيالية"، مع أنه يفعل ذلك بدأب أسطورى مدهش، إلا أن وهن الجسد الشعرى لنزار، ومرارة الروح التى تعصف أحيانا بلغته، تلف قصائده أحيانا بهذا الرّذاذ الطفيف، المضمخ دائما بعطر العشق، وشبق الممارسة. لكنه يبقى بالرغم من ذلك نموذجا وضيئا للشاعر الذى صدق قومه، ورأى معهم وتقدم خطواتهم، والتفت يقرعهم عندما توانوا عن ملاحقته؛ لأنهم لا يستطيعون نقل خيامهم كى يزرعوها فى" الهايدبارك"، فلابد أن يقيموا جنتهم على أرضهم الشاعرة الغالية.

استراتيجية الخطاب الشعرى عند حجازى

كانت أول قصيدة تتصدر ديوان أحمد عبد المعطى حجازى الأول" مدينة بلا قلب" مؤرخة فى عام ١٩٥٦، وقد احتفى بها رجاء النقاش طويلا فى مقدمة الديوان واعتبرها إيذانا بميلاد اتجاه جديد فى الشعر ينضو عنه ثوب الرومانسية المراهق دون أن يتلبس بمصطلحه البديل" الواقعية" وكان ختامها بالكلمات التالية:ـ

أصدقائى

هاهى الساعة تمضى

فإذا كنتم صغارا، فاحلفوا ألا تموتوا

واحذروا عامكم السادس عشر!

ومن الواضح أننا يمكن أن نراها الآن بعد أربعين عاما باعتبارها استهلالا لاستراتيجية جديدة فى الخطاب الشعرى، تتمرد على وجدانية الرومانسيين المرهفة وعلى خطابة الإحيائيين الشهيرة فى الآن ذاته، تخرج على الشعر المهموس الذى كان يدعو إليه مندور، وعلى الشعر التقليدى الذى يحظى بالهتاف فى المحافل لتقدم نمطا ثالثا يتجه إلى الآخرين ويحتضنهم ويبثهم فكرا شعريا طازجا لصيقا بالتجربة الحيوية المعاشة ومتغيراتها الملموسة، فهو يمثل نوعا من شباب الشعر ونزقه وحرقة تجربته المشتركة مع المتلقى فى لون جديد من الفردية غير

الانعزالية، إنها الفرّدية النموذجية للإنسان الذى يريد أن يكون ناضجا وممثلا لجيله، يتوجه إليهم بخطاب حر مباشر يستحلفهم كى يتجاوزوا محنة احتراق أضلة الصبيان بالأوهام المثالية بينما تصدح" فايدة كاملْ" بصوت البنات الصائحة" أنا بنت ستاشر سنة" كى تعلن تمردها وتقولبها الأنثوى الذى صنعه" خراط الصبايا".

كان حجازى يفتتح مع صلاح عبد الصبور وآخرين نبرة شعرية تبنى خطا تواصليا ينحرف عن المسار السابق للخطاب الشعرى، حيث يغلب عليه نموذج" أنا وأنت" المدمج فى عبارة" معك أيها القارئ" نخاطب الناس والمدن والأشياء، لتشكيل ملامح نسق جديد وخلق أفق مفتوح على الغير دون أن يفنى فيه.

ولم يلبث هذا النداء الجديد أن علق بالذاكرة الشعرية وأخذ يتشكل سرديا بملامح مستحدثة، تدخل تفاصيل الحياة الدالة فى نسيج الصورة الشعرية، أخذ يبنى عددا من المشاهد البصرية المركزة فى التفاتات تشكيلية ذكية فى مثل قوله:ــ

ـ يا عم

منْ أين الطريق؟

أين طريق السيدة؟

ـ أيمن قليلا، ثم أيسر يا بنى

قال.. ولم ينظر إلىّ.

حيث نجد خيطين لافتين يدخلان جديلة اللغة الشعرية؛ خيط الحوار السردى الموزون، بكلماته الواقعية الساخنة" يا عم" وحركيته

النشطة" أيمن قليلا ثم أيسر"، ثم نجد خيطا ثانيا مستلاً من ترجمات اللغات الأجنبية حيث يأتى فعل القول بعد المقول فى نص الحوار، على غير عادة اللغة العربية فى تقديمه. وأكثر من ذلك فهذا الروح المدينى المنصرف عن الآخر والمتمثل فى اللفتة الدالة" قال.. ولم ينظر إلىّ" هو تسريب لشعور الغربة فى الصيغة والوصف معا، فالاغتراب لا يقتصر على الموقف، بل يتمثل خصيصا فى صياغة الكلمات والمسافة التى تفصلها عن نسق القول الشعرى المعهود. لسنا إزاء استعارة أو رمز شعرى بليغ مما نعهده فى الأسلوب العربى السائد، بل نعاين انحرافا ملموسا إلى صيغ وصور جديدة، حوارية وصفية تتعفر بتراب الشارع وتصغى لإيقاعاته، وتشكل ملامحها من أوضاع الناس فيه وهم يتخاطبون؛ حيث يجيبك من تنادى دون أن يعنى بالنظر إليك والتواصل الكلى معك مثلما يفعل الناس الطيبون من أهل القرى. مفارقة المدينة والحضارة والزحام والآلات تبدل أحوال الناس وتقلب أوضاع الحياة وما يمكن أن يولده كل ذلك من اغتراب نفس يترجمه تغريب لغوى، هذا هو لُب الخطاب الشعرى الجديد لتمثيل حياة مخالفة لمن تنادى من الأحياء.

لكن طبيعة هذا التفادى، وما يؤذن به من ميلاد لشعرية جديدة تتبدى بشكل أصفى فى مثل قوله:-

كلماتنا مصلوبة فوق الورق

لما تزل طيفا ضريرا ليس فى جنبيه روح

وأنا أريد لها الحياة ،

وأنا أريد لها الحياة على الشفاه

تمضى بها شفة إلى شفة، فتولد من جديد

هذا هو نوع الحيوية التى انبثقت الدعوة الصريحة إليها فى أول بزوغ حجازى أن يطير الشعر من فوق الورق الذى يقيده ويميته كى تتخلق فيه الروح، التداول هو روح الشعر، انتقاله إلى المشافهة ـ مثل القبلات ـ هو الذى يؤذن بمولده. لابد إذن من استراتيجية جديدة للخطاب الشعرى الحىّ كى ينتقل من القرية إلى المدينة، ويطوف بعدها بأرجاء الكون لعل عروبة الخطاب هى التى تقترح مسارها على هذا النهج الجديد فى اتساق متناغم مع جركة المجتمع العربى فى مصر وهو يكتشف ذاته ويمد ذراعه لبقية أرجاء الوطن فى مطلع المدّ الناصرى.

هل كان هذا التفادى هو مفتاح اللحظة التاريخية عند منتصف القرن وكان الشعر بحساسيته الفائقة وطليعيته الواثقة هو صانع صيغه وموجه حركته؟ هل كان التنادى تعبيرا عن صوت الأمة فى قول حجازى:

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا

أشاهد الزعيم يجمع العرب

ويهتف الحرية.. العدالة.. السلام

فلتلمع الدموع فى مقاطع الكلام

ومع أننا نلاحظ أسلوبيا غلبة النداء على جميع قصائد هذا الديوان وارتفاع نسبته بين مجمل الصيغ الشعرية إلا أن خطابه مع ذلك لم يكن خطابيا محترفا بقدر ما كان تناديا حميما إلى أفق جماعى ودود ولعل بكارة التجربة القومية ورواء الحلم الجماعى وصدق النبرة كانت تخلع على هذا الخطاب مشروعية لابد أن نتمثلها اليوم بتحنان حقيقى

كلمـا أدركنـا المسـافـة التـى أخـذت تفصلهـا عنـه وتحيلها إلى رذاذ الذكرى العاطرة.

✿ النفى ورثاء الذات:

بعد هـذه البدايـة الفاتحـة سـرعان مـا تمرغـت المجموعـة الثانيـة لشاعرنا" لم يبق إلا الاعـتراف" فـى تـراب الآنـىّ الموقـوت مـن أحـوال السياسـة اليوميـة، حتـى أصبحـت تحتـاج اليوم بعد عـدة عقـود فحسـب لشروح وتعليقات عن مناسباتها الوطنية والقوميـة، أصبحـت تثـير لدينـا كثيرا مـن مشـاعر الإشـفاق المريـر عندمـا نطـالع بيـن قصائدهـا أغنيـة للاتحاد الاشتراكى أو قصيـدة عـن" لومومبـا" أو غيرهـا مـن النصـوص التى أصبحت بعيدة عـن اهتمـام المتلقـى مهمـا أنسـى ذاكرتـه التاريخيـة وتعاطف مع روح التبشير القومى فيها، لم يعد من الممكن لنـا اليـوم أن نتوتـر مـع مـا فيهـا مـن عـرق بطولـى ملحمـى كشـف الزمـن عصبـه وضـاعف مواجعه.

الطريف أن عنوان الديوان ليس واردا على رأس أية قصيدة منـه، ومع أن صيغة النفى والاستثناء فيه مفتعلة؛ إذ ليس هنـاك أى اعـتراف على النفس أو الغـير، إلا أن بعـض اللفتـات الذكيـة فيـه يمكـن أن تمثـل تعديلا لتوجه مسار الخطاب الشعرى عند حجازى وتكييفا جديدا لعلاقـة صوت القصيدة بالمتلقى. من أهـم هـذه اللفتـات مقطوعـة" لا أحـد" التـى يقول فيها:ــ

رأيت نفسى أعبر الشارع عارى الجسد

أغض طرفى خجلا من عورتى

ثم أمده لأستجدى التفاتا عابرا ،

نظرة إشفاق علىّ من أجد

فلم أجد !

..　　..　　..

إذن.

لو أننى ـ لا قدر الله ـ أصبت بالجنون

وسرت أبكى عاريا.. بلا حياء

فلن يرد واحد علىّ أطراف الرداء

..　　..　　..

لو أننى ـ لا قدر الله ـ سجنت، ثم عدت جائعا

يمنعنى من السؤال الكبرياء

فلن يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء

..　　..　　..

هذا الزحام لا أحد !

وإذا كان الشاعر العباسى، ولعله دعبل الخزاعى، قد قال من قبل:ـ

إنى أقلّب عينى حين أفتحها　　∴　　على كثير ولكن لا أرى أحدا

فإن نفى حجازى للآخرين ممن كان يتوجه إليهم بخطابه أشد مرارة وتبريرا، فهو يمضى من حلم الجماعة إلى واقع الفردية المعاصرة، يبلغ بتجربة الاغتراب فى المدينة أقصى حدودها من الشعور بالاستلاب والفزع الداخلى. الطريف أن لهجته التقريرية" إذن" المبنية على فرضين بالجنون والسجن، وجملته الاعتراضية الشعبية المحببة" لا قدر الله" تضفيان على أسلوبه طابع الحديث النثرى، دون أن تنجح القافية الدالية فى تسويره داخل حدود الشعر الغنائى، فاللحظة مضادة للغناء فى جوهرها، ومضادة للبوح والاعتراف، إنها تنبئ عن واقع افتراضى أسيف يتدارك فيه الشاعر نفسه، ويلملم ذاته ويردها إلى الكف عن التنادى والتخاطب، وكأنه يبطل سعيه وحبه ومزاعمه وأناشيده السابقة للبطل والشهيد والمدن والشهور العربية من قبل. ينحرف باستراتيجية الشعرية الغيرية المسرفة فى مداليد للآخرين استجداء لحبهم أو حماسهم وتعاطفهم، يلجأ لكبرياء المبدع وشعوره بالانكفاء والاكتفاء. حتى ولو كان ينقض غزله، ويبخع نفسه، ويجىء هذا النفى المطلق:

هذا الزحام لا أحد

ليحدد نوع الرؤية الجديدة للشاعر، فهى فردية فى صميمها، وجودته فى منزعها، قطعية صارمة لا أثر للشك أو التردد عليها، شديدة اليقين والامتلاء. ترى فى المبالغة القصوى قرارها الدلالى الأخير. وهو قرار مبنى على مقدمات وهمية تخضع لمنطق صورى شعورى فى الآن ذاته، الأمر الذى يسمح لنا بأن نعتبرها رؤية ـ خطابية إن صح هذا التعبيرـ أو لنقل بطريقة أخف إنها تتذرع بأسلوب خطابى يستثير

العواطف لوقف التعاطف، فالعرى الذى نزع منه فى الحلم وأصبح أشد ما يخشاه عند الجنون كناية عن مفارقة المجتمع ومواصفاته التقليدية. واقتران الجنون بالسجن هو الربط اللاشعورى بين لا معقولية الحياة وعبثية السياسة، والشاعر الغيرى هو الذى يشفق من هذه المفارقات. أما الشاعر الرجيم الحميم ـ ولم يكن حجازى كذلك ـ فهو يبحث عن هذه المفارقات ويجد نفسه فيها.

تقوض عالم حجازى البطولى ولما يصل إلى غاياته، رثى عمره الجميل دون أن يبلغ الأربعين، رأى كيف تجرف تحولات الحياة أحلامه الشعرية وكم تحصد أعمار جيله، تفجع كثيرا، لكن مقطوعة محكمة "مرثية لاعبى سيرك" تظل من أصفى وأقوى ما خلفته هذه المرحلة فى شعر حجازى.

أبرز ما يتمثل فيها هو تلك البؤرة المزدوجة التى توهمك بأنها تحدق فى المشهد الخارجى بينما هى غارقة فى استبطان الذات. لقد أدرك الشاعر بعد انقشاع الغيم البطولى الوردى أن التمثال الذى نصبه يسقط فى قلب خطئه، وأن هذا السقوط محتوم لم يكن بوسع أحد أن يتداركه، وأن هذا هو جوهر المأساة على الطريقة الإغريقية، لكن التعبير بتوظيف تقنية الأمثولة جديد فى أدوات حجازى الفنية:ـ

فى العالم المملوء أخطاءَ

مطالب وحدك ألا تخطئا

لأن جسمك النحيل

لو مرة أسرع أو أبطأ

هوى.. وغطى الأرض أشلاءَ

ولأن كاف الخطاب امتداد لاستراتيجية التعبير عند الشاعر فإنها تتصرف إلى واحد من ثلاثة أطراف؛ أولها اللاعب ذاته وهى تصنعه بينما تتوجه إليه لتصب خيمته التخييلية. وثانيها القارئ الذى يتماهى مع هذا اللاعب ويستغرق لديه فى موجة من الإشفاق على النفس والرثاء للمصير، وثالثها الشاعر الذى يدور حول تجربته ويستحضر بشكل لاشعورى خبرته وعذاباته ونفسه اللوامة وهوة السقوط وهى تفغر فمها له. تتسع الكاف لتشير لكل هؤلاء كما يتسع الجسد النحيل ليضم بين عطفيه أجسادنا جميعاً لو أخطأنا الإيقاع المطلوب، لو أسرعنا قليلا أو أبطأنا بأكثر مما ينبغى، سيصبح قدرنا ـ ولا مفر ـ مثل مصير اللاعب فى سيرك الحياة. الشاعر يسبق الحوادث فى السرد لأن الزمن يتعقبه، السقوط حتمى لأن الكمال مستحيل. من الذى لا يخطئ؟ هل هذه هى سقطة التمثيل فى السيرك، أم سقطة السياسة فى مشاريعها الوهمية أم سقطة الشعر فى تعلقه بالمثل الأعلى الذى لا وجود له؟ تصلح الأمثولة لجميع هذه الاحتمالات وهى تشير إليها بينما تصنع هيكلها الدلالى.

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال

حين يغيض فى مصابيح المكان نورها وتنطفى

ويسحب الناس صياحهم ،

على مقدمك المفروش أضواءَ!

.. .. ..

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته

مودعا، يطلب ود الناس، فى صمت نبيل

ثم تسير نحو أول الحبال،

ستقيما مومئا

وهم يدقون على إيقاع خطوتك الطبول

ويملأون الملعب الواسع ضوضاءَ

ثم يقولون: ابتدئى

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

يشد المقطع توتره بسرد المشهد وإرهافه وعرض صوره عبر الانتقال من التساؤل إلى الوصف التفصيلي للمكان والناس والألوان والإيقاعات، الأمر الذى يجعل حدث الكلام منبئا عن حدث الأفعال فى تطابق نثرى متصاعد، لكن المقطع يشد وتره الغنائى عبر تقنية أليفة هى تكرار البداية فى النهاية" فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ" وهو ليس تكرارا صوتيا بقدر ما هو مصيرى قدرى يتربص باللاعب والمشاهد والمخاطب بشكل لافكاك منه، كل ما هناك أننا لا نعرف موعده. ولأن وقوع البلاء أخف من انتظاره تصبح القصيدة إرهاصا مرهقا بالخطأ ومرثية حارقة لضحيته، هنا تتحول الإرادة الصانعة إلى أداة مسخرة والفن الرفيع إلى مجرد تمهيد للسقوط. فالفنان لم يسخر جمهوره فحسب، ولكنه امتلك المدينة بعد أن نبض له قلبها حتى أصبحت" مدينته" وتقابل الموقع التركيبى بين ضوضاء وأضواء يكشف

عن تراسل الصوت والصورة فى منظومة الشهرة بقدرما يكشف عن فداحة الثمن المنتظر.

ومن اللافت أن يكون النموذج الفنى الذى يؤثره الشاعر فى أمثولته نموذجا استعراضيا متحركا، وأن تكون هذه الحركة الصامتة هى مصدر نبله وفروسيته حتى يصبح الصورة المعكوسة للشاعر المتكلم المتجه إلى الآخرين، وهو يصنع لهم إيقاعاتهم الوجدانية والجماعية. فلغة الحركة الرشيقة المحسوبة بدقة هى شعر اللاعب كما أن كلمة الشاعر هى لعبته الموزونة. وكلاهما مغزول على نول الاتصال والانبهار. لكن: أين يكمن الخطأ فى الشعر؟ فى الرهان على الجياد الخاسرة؟ فى الرهان على الزعيم الذى انقهر ومات؟ فى الرهان على زمن التحرير الذى ولى وخلف عصرا آخر؟ فى الرهان على ما فى العمر من" جمال" سياسى وعاطفى زائل؟ أم فى الرهان على التعلق الشديد بإعجاب الآخرين وهو متحول لا محالة إلى رثاء وإشفاق؟

لعل تحويل الواقعة إلى أمثولة تحتمل التأويل وتعدد المعنى هو العبور من الزائل إلى الدائم، من اللعب إلى الفن، من البهلوانية إلى الشعر الرصين الحكيم.

ويصبح العمر المرثى فى الديوان بأسره هو عمر المخاطب الجماعى فى ارتداده إلى ذاته بعد انسحاب الضوء عنه من تلك البؤرة المزدوجة.

ومع أنه يرصد تشكل المأساة كما تقع أمام عيوننا فإنه مجرد شاهد عليها، لا يتقدم دراميا فى قلب وقائعها ولا يستبطن دخائل شخوصها حتى يصبح من صانعيها. يظل خارجيا فى ملامسته لها، تحجبه الكاف عن الياء، الخطاب عن تقمص الدور. ولو كان صلاح عبد الصبور هو

الذى يكتب هذه القصيدة الحجازية لاختلفت ضمائره، لأنه كان شاعرا دراميا لابد أن يتماهى بعمق مع لاعبه ويجسد وساوسه ويبرز دينامية خطئه وجهده الإرادى العظيم لتجاوزه، ولو كان البياتى هو الذى يكتبها لأشبع المهرج شماتة واستعدى عليه شرفاء الأرض، ولو كان السياب لبحث عن أسطورة يخلع عليها ثوب القداسة حتى تصبح عشتارية بعثية، ولكن استراتيجية حجازى الشعرية تختلف عن كل هؤلاء؛ لأنها تجعل من خطابه تعبيرا مباشرا عن المخاطب فى خطوبه القومية الكبرى وأتراحه الشخصية على حد سواء.

✪ تعبيرية حجازى :

اعتمادا على التمييز الذى نقيمه بين أساليب الشعر العربى المعاصر وتوزعها أو تراوحها بين قطبين هما التعبير والتجريد، بوسعنا أن نضع حجازى بارتياح فى منطقة الشعر التعبيرى؛ لأنه يصدر عن تجربة متخيلة تشير إلى مرجعية متصورة لدى القارئ فى حياته الخاصة والعامة.

تتميز بقدر واضح من التماسك والشفافية. تستخدم أدوات التصوير والترميز لتقريب هذه التجربة وتعميق الوعى المتواصل بها، حتى يصبح فى مقدور القارئ أن يحدد" الموضوع الجمالى" للقصيدة ومظاهره الحيوية.

لا يطاردنا السؤال الملحاح" لم يتحدث؟" فيلهينا عن تأمل الكيفية التى يشكل بها خطابه والحركات التى يتخذها لتكوينه، بل يسلمنا منذ البداية ـ ربما أول عتبات النص فى عنوان القصيدة ـ مفتاح الدلالة الكلية وشفراتها العديدة. وهو يمتح بعد ذلك من معين الشعرية العربية

ويستقطر إيقاعاتها العديدة ليخلص إلى صوته ونبرتــه الشـخصية، وهـى نبرة جهيرة ومباشرة، ترتفع عن الاستغراق فيما هو حسّ ملموس وتقـع دون التعدد الدرامى المتوتر، فتحتل موقعهـا فـى المنطقـة الحيويـة التـى شـغل السـياب أكبر سـاحة منهـا بهمومـه الشـخصية والقوميـة وكشـوفه الجمالية، يدرك حجازى مرحلـة تاليـة لهـا وينتـج فيهـا أنقـا يسـير علـى خطـاه شـعراء كبـار مثـل أمـل دنقـل وغـيره، لكنـه يمزجهـا بتجربتـه الشخصية ويتشرد من أجلها، يتسكع فـى شـوارع بـاريـس فيتمثـل نفسـه مرافقـا لحسناء فاتنة، ليست سـوى" الثـورة العربية" بلحمها ودمها:ـ

أنا، والثورة العربية

نبحث عن عمل فى شوارع باريس،

نبحث عن غرفة،

نتسكع فى شمس أبريلَ

.. ..

إن زماناً مضى،

وزماناً يجىء!

قلت للثورة العربية:

لابد أن ترجعى أنتِ

أما أنا

فأنا ها لك

تحت هذا الرذاذ الدفىء !

امتلأ كيان الشاعر بروح الجماعة كما كان يفعل منذ الجاهلية الأولى، فتقمص شخصيتها واصطحب معه فى منفاه أجمل بناتها المعاصرات فى ذروة شبابها الثورة، على أن مذاق هذه الكلمة عام ١٩٧٤ يختلف تماما عن نكهتها المعطوبة الآن، وصفة العروبة فيها كانت تجعلها أختا كبرى لثورات التحرير العالمية العاتية حينئذ، اصطحبها معه ليمارس البطالة ويعانى حالة الشلل القاتل فى المنفى. واللعبة التخييلية التى يصطنعها فى غاية البساطة والألفة؛ إنها الاستعارة المكنية التى طالما اتكأ عليها الشاعر العربى، فقد صارت الثورة شابة يافعة تهرب من عشيقها إلى ديار غريبة؛ يتضوران جوعا ويبحثان عن المأوى، وهو إذ يدرك تحولات الزمن وتقلبات التاريخ يؤثر أن يلقى مصيره بمفرده ويناشدها الرجوع لديار الأهل لتموت فى حضبنهم، أما هو فمصيره الهلاك الجميل تحت الرذاذ الدفىء، لعله يستحضر لا شعوريا موقفا مشابها لامرئ القيس:-

بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه ∴ وأيقن أنا لاحقان بقيصرا
فقلت لـه لا تبـك ويحـك إنمـا ∴ نحاول أمرا أو نموت فنعذرا

هذه البكائية الجديدة تجعل الصاحبة بديلا للصاحب، وتضع باريس محل القيصر، وتندب المستحيل الذى لم يتحقق؛ سواء كان هو الأمر أو الملك قديما أم الثورة والمجد حديثا، وتسعد بالاستسلام للمصير ومواجهة الهلاك بشجاعة شعرية. لعل كلمة" هالك" هى المسئولة عن هذا الاستحضار واقتران التيه الجديد بالقديم، لكن حس الضياع فى سبيل الحلم العظيم دون تحقيقه يملأ كيان الشاعر منذ الأبد، ويصل بروح الجماعة إلى الأزل. هذا الأفق المطلق يتحرك فيه حجازى متلبسا

قناع البطولة القومية وهو يتوهم امتلاك روح أمته الشابة بهذه الاستعارة المكنية البسيطة فيبدو مرة أخرى مثل لاعب السيرك الماهر المتربص بالخطأ.

✿ سيناريو القصيدة :

من أبرز معالم التعبيرية عند حجازى أن قصائده موزعة على مساحات مضيئة من الشعر السياسى والإنسانى دون لبس أو ارتباك.

كل قصيدة لها" سيناريو" بالغ التحديد والصفاء، لها بنية دلالية مكتملة لا تشكو الطول ولا القصر ولا الترهل، تدخل عالمها فتهديك إلى معالمها دون عناء. تمتلك إيقاعها النفس والموسيقى الفريد، تشير إلى معطيات الحياة بألوانها الحقيقية؛ تبنى زمنها فى تراكم الأفعال والصفات وتوالى المشاهد. تنصب خيمة المتخيل بيسر ومهارة على أرض مبسوطة ومسوّرة. على أن لغته الشعرية قد أصابها فى المنفى قدر كبير من الاكتناز والامتلاء، تركزت فيها عصارة خبرته المتجددة بخمر الأسلاف وعطر المكان. استنجد بها كى يحمى غربته من الذوبان والتلاشى، صارت الكلمة وطنه الذى يبيت فيه، وتعويذته التى يلجأ إليها، وتبلورت لديه ذاكرة بصرية سينمائية محدثة، تحيل سيناريو القصيدة إلى لقطات موصولة بإحكام شديد، فى" مونتاج" مدروس وتركيب زكى غير مصطنع. يستعين بالسرد والطرد، بالزمن والمجاز فى تخليق كائنه الشعرى. يحكى عن تجاربه اليومية ما يجعلها رموزا كونية تعلو على الآنىّ الموقوت، يقول فى" أغنية" :ـ

أنت فاتنةٌ

وأنا هرمٌ

أتأمل فى صفحة السين وجهى،

مبتسما دامعا

..   ..

أنت فاتنة

تبحثين عن الحب، لكننى

أقتفى أثرا ضائعا

كان لابد أن نلتقى فى صباى

إذن

لعشقتك عشق الجنون

وكنا رحلنا معا

توقظ قافية العين المفتوحة رؤى حلمية وشعرية فى ضمير القارئ. وهو يشهد الموقف ويرقب أطرافه فى دواخلهم، فتتردد أصداء من شوقى فى ذاكرة النص الخبيئة:

قد يهون العمر إلا ساعة ∴ وتهون الأرض إلا موضعا

لكن المشهد هنا مفعم بالتفاصيل البصرية، بالفتون والغضون، بالحب واقتفاء الأثر، بالرحلة المستحيلة فى الزمن الضائع، ومفعم بالتوزيع الإيقاعى المتوازن بين الضمائر والسطور فى تناوب نسقى جميل، تتبادل فيها المرئيات والكلمات لعبة الغياب والحضور. فالفاتنة نفحة باريسية، والهرم كهل مصرى، وصفحة السين تنعكس على وجدانه مثل وجه النيل فيلتقى على محياه الدمع بالابتسام. هى تبحث عن الحب فى بلد تحرر فيه الإنسان، وهو أشد ظمأ منها للعشق لكن أولوياته قاسية ومنفاه وبيل، يتوهم حربه مع الزمان الذى حرمه من

الصبوات ناسيا أن جنون شبابه لم يكن فى أحضان الغيد بقدر ما كان فى سكر الأناشيد القومية والوطنية.

لقد أصبح الآن بلا قلب، مثل مدينته الأولى؛ بل يبدو وكأنه قد فقد روحه، ولم يعد بوسعه سوى أن يرقب من بعد حركة جسده وهو يتقافز أمام عينيه:ـ

يهبط الجسد الآدمى وحيدا إلى القاع،
يبحث عن نفسه فى المحطات ،
مزدلفا فى سراديب معتمة
تتداعى به لزمان سحيق

.. .. ..

يوغل الجسد الآدمى الحزين
ويقفز كالقرد من ظلمة فى الطريق
إلى ظلمة ،
تابعا أثر امرأة واجهته
فحوّل عينيه عنها ،
وظل يراقبها فى زجاج النوافذ ،
حتى مضت وهو لا يستفيق.

تسلم العين قيادها فى هذه المقطوعة إلى القاف الساكنة فى رحلة القلب حيث يمارس صوت القصيدة معراجا عكسيا إلى سراديب الماضى المقدس، فكأن الروح التى تتطلع للفردوس هى التى تصعد للسماء، أما الجسد المثقل بالحزن والخيبة فإنه يهبط إلى القرار، وليست

الذاكرة سوى مدفن الحياة الماضية وأشواقها المحبطـة. لكنه يعبر عما حدث الآن، فالفعل مضارع وآنـى(يهبـط، يبحـث، تتداعـى، يوغل، يقفز) حتى إذا وقع على الصورة الموازية للمشهد الافتتاحى اتخذ سـمت الحال المحكى وهو يسرد قصة ذهوله أمام الفتنة وعجزه عن مبادرتها.

المهم لدينا أن حركة القصيدة المنتظمة فى المكان والزمان لا تهتز ولا تتشتت. لا تنفلت من يدى القارئ ولا تغيم فى نظره، وتظل طريقتها فى التعبير هى إبراز الفاعل المترجم لحالة الذات بدقة" الجسد الآدمى" فهو يتحدث عن شق من نفسه بعد انشطار الأنا إلى روح مضيع وجسد متوغل. لا يبقى من غنائية النص سوى ظل باهت خفيف يتمثل فى ترجيع الفاعل والقافية، وتوازى صيغة اسم الفاعل" مزدلفا، تابعا"، أما بقية أصوات المقطوعة فتزحف بتثاقل الجسد المرهق إلى قرار الماضى وعتمته وخلوه من المعنى مثل حركات القردة. هنا تتضافر مستويات التعبير الصوتى والنحوى لتخليق الدلالة الشعرية فى متخيل النص الكلى.

والطريف أنه سرعان ما يستفيق من هذه الغفوة المتثاقلة ويلتفت إلى ضمير الغيبة الذى يصلح امتدادا لسرد ما يفعل هذا" الجسد الآدمى" قائلا:ـ

إنه يتجاوز ميعاده ،

ثم يدخل معتذرا ،

خالعا عنه ما يرتدى ،

جالدا نفسه بيديه ،

يمزق أعضاءه ندما ،

ويقدمها لقما للمعادن ،

نابضة بالضراعة والخوف ،

لكنه فى النهاية ينظر من حوله ،

فإذا هو ملقى به ،

فى بداية ذات الطريق

..　　..　　..

كل يوم له هذه التجربة.

يلاحظ القارئ أن الطابع الذي يغلب على تجارب هذا الديوان" كائنات مملكة الليل" أقرب إلى مناخ" أربعاء الرماد" الإليوتى، ممتزجا بشذرات من الحداثة الفرنسية المستلة برفق عن إطارها التاريخى لتعبر عن هجاء الزمن وعبثية دورته. فهو يشهق بالذنب والندم فى لحظة واحدة، ويترك لبعض السقطات السيريالية أن تلمع فى عبارته مفارقة لنسيجها المعتاد" ويقدمه لقما للمعادن" تستعصى على الذوبان الدلالى، لكنها تصنع مشهدها المبيت مقدما فى سيناريو القصيدة مطروحا على الطريق قبل أن تختمها بهذه النغمة الدورية" كل يوم له هذه التجربة" فينتهى بها المقطع كما انتهى بالقصيدة السابقة، الأمر الذى يجعل المقطع الأخير استئنافا لقول آخر، أو مونتاجا لقصيدة موازية، فتلعب علاقات الفصل والوصل دورها فى تسوير النص، لكن الملاحظ أن المخاطب لم يصبح هو الآخر، احتل المتكلم رقعة الضمير الشعرى بين الأنا وهو، وأصبح هو الذى يتم توجيه النص إليه. إنها لحظة المراجعة فى استراتيجية الخطاب الشعرى بعد الامتلاء طويلا بالآخرين والتمرد عليهم ورثاء الذات فيهم.

۞ اتساق الخطاب وكثافته :

من بين ١٦ قصيدة يتضمنها ديوان حجازى الأخير" شجر الأسمنت" هناك ٨ قصائد مهداة إلى شخص معين، وبقيتها تحمل مؤشرات دالة على نوع الخطاب الشعرى مثل طللية وأغنية للقاهرة، لكنها جميعا محددة الزمان والمكان بشكل لافت على اختلاف الترتيب. ومعنى هذا أن نص حجازى لا يداخله أى التباس أو تشتت وهو فى ذروة نضجه، بل يظل تعبيريا محددا ناصع الوضوح موصولا بأنواع الخطاب الشعرى المألوف فى الذائقة العربية. لأن العنوان والإهداء، وهما مما يحلو للنقاد اليوم أن يطلقوا عليه عتبات النص، يكفلان توجيه الدلالة إلى بؤرتها المقصودة دون إبهام، فلا يصبح هناك مجال لإشاعة قدر من الغموض الذى يغلف النص الشعرى بطبقة رقيقة تحميه من فداحة الانكشاف فى النص التواصلى المباشر، مع أن هذه العتبات لا تحرق كل مستويات الدلالة الممكنة فى التأويل؛ إذ يظل بوسع القارئ أن يفهم هذا المخاطب فى الإهداء، لا باعتباره شخصا محددا ـ عبد الرحمن منيف أو صلاح عبد الصبور أو جاك بيرك أو أمل دنقل أو غيرهم ـ وإنما بما يتجمع فيه وحوله من معطيات رمزية تحيله إلى نموذج للأديب أو الشاعر بما يشغله حضورا وغيابا من قضايا أو يثيره من مشكلات. غاية ما هناك أن القصيدة بهذه المؤشرات تنتظم فى خطاب متسق لا يقع فى أحادية الدلالة بقدر ما يتبع استراتيجية منظورة فى توجيهها.

وإذا كانت تلك الإشارات تنأى بالنص عن التجريد بما تنقذه من إمكانات اللبس والتشتت فإنها لا تحرمه من إمكانية الكثافة التى تعتمد فى تقديرى على أمرين: أحدهما ارتفاع نسبة الأشكال المجازية

والآخراستغلال مساحات الصمت لإبـراز جسد الكلمات وتفجير طاقتها الشعرية.

ولنأخذ نموذجا لهذا الوضع آخر قصائد الديوان:" منتصف الوقت" وهى مهداة بإبهام يسير إلى" جمال الدين بن شيخ" لأنها لا تتحدث عنه مثل بقية الإهداءات غالبا، بل تبدأ بشكل تغلب عليه الرؤيا وتدور فيه كلمات المتصوفة:ـ

كأنى فى انتصاف الوقت حين خرجت من ظلّى

يعرينى فراغ عاصف يلتف من حولى

كأنى فى انتصاف الوقت أولد، أو أموت،

كزهرة تشهق فى منحدر السيل

وإذا كانت كناية الخروج من الظل أو فقدانه تشير إلى تبدلات الحياة وتحولات تجاربها الوعرة فإن استواء الولادة والموت عبر حرف العطف التخييرى "أو" يلقى بنا فى فضاء المطلق الشعرى والوجودى معا، دون أن تنقذه كاف التشبيه التراثية بالزهرة فى منحدر السيل، إنه يقارب" حالة" ولا يستطيع أن يفصح عنها، فيكتسب نتيجة لذلك قدرة فائقة على تكثيف القول وتشعيره.

لكن سرعان ما يبدو أنه لا يطيق بعدا عن التصريح ولا يقيم طويلا فى منطقة التلميح:ـ

أقول لهذه الأرض البعيدة: لا تنادينى

ولا تستعجلينى :

لم تزل ريحى تهب

ولم تزل لى دورة أكملها

قبل غروب الشمس أو منتصف الليل

وما يعجلنى؟ لا التاج معقود على رأسى

ولا بنلوب عاكفة على نولى !

نراجع القصيدة فى بعض عتباتها فنجدها مؤرخة فى باريس عام ١٩٨٩. فنعرف أن الأرض البعيدة ليست سوى مصر، وأن الأزمة حينئذ كانت هى عودة الشاعر المعجل إلى وطنه ونداؤه لأرضه، وأنه عندما استحال فى منفاه كونا كاملا ظل يخامره الشعور بالضياع فى مهب الريح وفقدان العمر مع دورة الشمس، ومع أنه يصور كل ذلك إثباتا لوجوده المتحقق المتطلع للمستقبل فإن صيغة الإثبات تعكس اختمار الصورة فى مرآة النفى فى لاوعى الشاعر وكأنها أسئلة يلقيها على نفسه أكثر مما هى حقائق يزهو بإثباتها: هل ما زالت ريحى تهب، وهل لم تزل لى دورة أكملها؟ وبين النفى والاستفهام علائق نحوية وشعريةعميقة؛ أى أن ما ظنه إثباتا لم يلبث أن تحول إلى نفى.

ثم يأتى التساؤل الإنكارى الطريف الذى يستحضر فيه صوت القصيدة بشكل غير مباشر أطراف أسطورتين: إحداهما قريبة، وهى لشوقى فى منفاه الوطنى وما بويع به من إمارة الشعر وعقد تاجها على رأسه، أما الأسطورة الأخرى فهى أبعد من ذلك؛ لأنها تتصل بتلك المرأة/ الوطن/ بينلوب المنتظرة لعودة البطل الملحمى الغائب عوليس والمكرسة حياتها من أجله، ترد الخطاب بنقض غزلها، هذا التساؤل الذى يداعب وهم المجد والبطولة وهو ينفيه من أفق المتكلم ليرده إلى بصيرة الإنسان الواقعى المعاصر لابد أنه يعكس ساعات طوال من الحوار بين الشاعر وصديقه المغترب الأبدى عن العودة ومشكلاتها. لكنه يرتفع بالخطاب عن هذا الظرف المباشر ليولد فى منطقة الشعر البعيدة عندما يقف الصوت لينادى الأرض وهو يرقق مشاعره وأفكاره ويحاور ذاته وقراءه. بحيث يصبح انخفاض نبرة البطولة إيذانا بارتفاع

درجة الشعرية وغلبة نموذج الأمثولة مؤشراً لزيادة كثافة القول وامتلائه المفعم بروح التساؤل والشك والشعور بانعدام اليقين.

وعندما تكتمل دورة القصيدة يعود صوتها ليخاطب أرضه ومُصره:ـ

أقول لهذه الأرض البعيدة !
أشرقى من عتمة !
وتجسدى من كلمة !
وتشردى مثلى
أقول لها:
لقد متّ معى، فابتدئى الآن معى
يا وردة تزهر فى المحل
أقول لها: اتبعينى لا تنادينى
ولا تستعجلينى !
إننى أمضى على رسلى
ولى شرطان ينبلجان يوما فيك
حينئذ يلوح شراعى الضليل ،
أبيض فى غروب الشمس أو منتصف الليل
وما يعجلنى ؟ لا التاج معقود على رأسى
ولا بنلوب عاكفة.. على نولى !

ومع أن كل ذات شاعرة تجر العالم وراءها كأنه كلبها المحبب الصغير، إلا أن هناك تحولا يسيرا فى خطاب هذا السندباد ذى الأشرعة الضليلة البيضاء، فقد هاجر فى البداية يتسكع فى شوارع باريس، وبرفقته عشيقة صباه" الثورة العربية" لكنه لم يلبث أن توهم خياله

وحسب أن وطنه قد مات فى غيبته وآن له أن يبعث مع عودته، ولأن القارئ المعاصر لم يعد يحتمل فخريات الشعراء ولا نزقهم البطولى الصبيانى فإنه يتنفس ارتياحا لتكرار صيغة النفى" لا التاج معقود على رأسى، ولا بنلوب عاكفة على نولى" خاصة وهى تجمع القصيدة فى منديل معقود تتكثف شعريتها بقدر ما تغزل مجازاتها وتستحلب أساطيرها بتؤدة وأناة، محافظة على اتساقها وطابعها التوصيلى البارز، وإن كانت قد صنعت بشكل متعمد كثيرا من نبراتها الخطابية وإيقاعاتها الغنائية، لكنها تظل شاهدة على قدرة الشعر فى اختزان رحيق الحياة وتعتيقه، وإغرائه للقراء بمعاودة توليده وتخليقه، فى محاولات متجددة لاكتشاف جمالياته وتوصيف تقنياته وأساليبه.

الفيتورى فى زمن الشعر

كـان انبثـاق شـعرية محمــد الفيتــورى الفنيــة مذهــلا فــى نهايــة الخمسينيات حيث عبر بعرامة فائقة عن طاقة التحـرر الأفريقـى، فـى اتســاق عجيـب مــع الخطـاب القومــى المعــاصر لهــا. أنشــد أغــانى الأيديولوجيا الصاعدة حينئذ وهو يمثـل إحـدى الـذرى الشـابة فـى مدهـا الجسور. لكن تقلبات السياسة وانداح أزمانها المتعاكسـة نسـخت شـعره السابق، فترك جسده يترجرج على سطح الموجـات العربيـة المتلاطمـة، شكّلت كل منها صورة خاصة له، فأصبح قارئه مطالبا بأن يلم ما تبعـثر منه عندما يقدر له أن يكتشـف استمراره فـى الوجـود الشـعرى، فيفاجـأ حينئذ بـأن" فيتورى" القـاهرة يختلـف جـذريـا عنـــه فـــى بيـــروت وطرابلـس والربـاط، حتـى الخرطـوم لا تقـدم حبـلا ممتـدا نمســكه من أطرافه.

وربما كانت المتابعة النصية لعوالم الفيتورى الشعرية وخصائصها الأسلوبية هى الوسيلة الوحيدة لرسم" شمس الليل" الطالعة مـن شـعريته، ومساءلته نقديا عما فعل بها من تبديد أو تعديد.

وربما كان ديوانه الأخير، المفعم بـروح الزمـن المتحـرك" قـوس الليل وقوس النهار" نموذجا لهذا التجلى الأوفى لأنضج مراحله الضاربة فى الحكمة الأمر الذى يجعل قراءتـه فرصـة لمراجعـة إنجـازه، لا فـى ضوء ما كان ينشده من مشروع فكرى تحررى مبكر، فقد عصفت بـه

ريح السياسة الخرقاء، بل على نار حرائقه الإبداعية وفى ظل ما تبقى من هشيمه المحصود.

وإذا كان الشاعر قد ترك للمكان الذى يسبح فوق موجاته أن يعيد ترتيب عناصر هويته وانتماءاته، فإن دورة الزمن لم تلبث أن حملته مرة أخرى إلى قاهرة أنكرها وأوشكت أن تنكره، فظلّ مخلّعاً مركباً يستحث القارئ ذاكرته كى يستحضر صورته وهو يفتقد الحلقات الوسيطة فى تسلسله إثر انقطاعاته الطويلة، فإذا ما عثر على بعضها وجدها مشحونة بالتوتر والتناقض والوقوع فى أسر الخطاب المباشر، واستبدال الهوى والحب بما يغص به القلب، عندئذ لا يبقى أمام هذا القارئ سوى أن يعود إلى إيقاع الشعر يلتمس فيه السلوى والوصال، فيجده أصدق أنباء من الإعلام وتاريخه، وأنصع دلالة من سيرة المبدع الثقافية المتقلبة، فيطمئن إلى قرار الحب والثقة بخط شعرى موصول بجذوره المكنية.

وربما كانت القصيدة الأولى فى هذا الديوان ملتبسة العنوان بتأثير المرجعيات الحافة بخطاب" الفيتورى" فهو عندما يقول" لوجهك يا سيدى" نخشى العائد المرشح للترجيح بين احتمالات مختلفة بفعل المناخ السياسى، حيث تنزلق فيه الألسن إلى مغازلة رموز السلطة، لكننا لا نلبث أن نتبين صدق المرجع وبساطته بعد قراءة النص فنهتف بارتياح" الأمر لله" حيث يتجه إليه بوحا وضراعة، قائلا:ـ

فى مدينة قلبى الغريبة

حيث يفوح غطيط الغرانيق

فى بهوها الملكى الحنونْ

جثوت وحيدا على ركبتىّ

وبى قمر غارق فى دمى

لا تراه العيونْ

وحيدا أصلى

وكان على الماء نافذة أشعلتها يداك

وآلهة من جمالك هائمة فى سكونْ

لوجهك يا سيد القلب

ما سال من ذهب العمر مختلطا بالرمالْ

وما نقشته الرياح القديمةْ

من ضور فى الجبالْ

لا نكاد نمضى فى قراءة السطر الثانى من القصيدة حتى نصطدم بعبارة غطيط الغرانيق الذى يفوح من قلب الشاعر. ولنا فى فهم هذا الترتيب سبيلان، أحدهما أن نلجأ للقاموس، حيث نجد الغرانيق تعنى" طير الماء الأبيض طويل العنق" كما تعنى" الشاب الناعم الجميل" أو نتذكر بها القصة المشكلة فى التراث الإسلامى، التى جاءت بحديث" تلك الغرانيق العلا، وإن شفاعتهن لترتجى" وتعنى الأصنام وعندئذ تصبح الإشارة ثقافية كثيفة، لا تستقر على تفسيرها أفهام القراء ولا ترتاح لها ضمائرهم، فشتان بين الطيور البيض والأصنام الوثنية السود. وللشاعر أن يطلقها فى أبهاء الملوك أو دهاليز الصعاليك ليضفى عليها ما يشاء من تحنان. لكنه عندما يوغل فى اقتناص رموزه ودفنها فى نسيج شعره يتعين عليه أن يتبرأ من الولع القديم باصطياد القوافى الميسورة، فلا يجمل به بعد أن يقع على تلك الصورة الفذة:ـ

أن يقفز إلى السطح بحثا عن القافية فى قوله على التوالى:

" لا تراه العيون" لتتطابق مع" الملكى الحنون" و" فـي سكون" لأن هذا الولع الصوتى يفقد الصلاة شيئا من قدسيتها ويحرم الشعر قدرا من صفائه عندما يمعن فى شواغل الحروف المتجانسة.

لكننا إذا مضينا فى استكناه روح التجربة الوجودية والتعبيرية فـى هذا المقطع، كى نعثر على معالم خصوصيتها أصابتنا رجفة الحياة ووجدنا أن العمر فى هذه الصيغة الواشية يقترن بالذهب الذى يتخذه النموذج الأعلى، و يجعل فقده مجرد خسارة للأموال السائلة أو المجمدة، لضياع ما تنقشه الرياح على الماء أو التراب، فى السهل أو الجبل.

وإذا كان الفيتورى فى أول انتماءاته التى لا تمحوها الهويات البديلة ابنا للسودان فإن كل سودانى بالفطرة" شاعر صوفى عريق" يستشعر وهج المعاناة الروحية المهدية فى أعماقه الطيبة، الأمر الذى يجعل لهذه الضراعة قدرا كبيرا من العمومية والشيوع، ولا تنفث عبقها المميز إلا فى اختياراتها الاستعارية والرمزية، وهى هنا تكاد تنحصر بين " الأصنام" و"الذهب"، فتشف عن بؤرة الجذب فى قطب اللغة، وتصبغ رؤيته للكون ووعيه بالذات فى آن واحد، بل تكاد تشير إلـى ما انتهت إليه" حداثته" الخاصة فى بلاغتها العريقة، وهى حداثة التلوين والتطريب والتوشية.

✡ مرايا الشعر من الخاص إلى العام :

لا يستطيع شاعر حقيقى أن يكف عن النظر فى مراياه الشعرية، فهى وسيلته للرؤيا ومراجعة الذات؛ لذلك تمثل لحظات الانعكاس

التأملى درجـات عديـدة مـن الفكـر الشـعرى المبـدع. لا تعـود كلهـا إلـى الإعجاب بالذات، فى طقس نرجسىّ مـألوف؛ بـل تحيل فـى كثير مـن الأحيان إلى أقصى لحظات التركيز الوجدانى لالتقاط تجربة الخلـق فـى انهمارهـا وانحباسـها، فـى تدفقهـا وتعثرهـا. والفيتـورى يعـبر عـن هـذه التجـارب فـى ديوانـه الأخـير بأشـكال مختلفـة، وملتبسـة أحيانـا، مثـل قصـيدة" زهـر الكلمـات" التـى تقدم صـورة رائقـة لبعض هـذه اللحظـات الانعكاسية:ـ

لم أجد غير نافذة فى سمائك، مبتلة بدموعى

فألصقت عينىّ فوق الزجاج، لعلى أراك

لعلك تبصرنى وأنا هائم مثل سرب من الطير

منهمك فى مداك

لماذا تلوّح لى من بعيد

وتتركنى مغلق الشفتين

وتدخل فى غابة من سناك

لماذا تغيب؟

كأنك لم تدر أنى زرعتك فى جسدى

فازدهرت نقوشا

وأنى نثرتك فى أفقى

فاشتعلت شموعا

وأنى رسمتك أودية، ومدائن مسحورة

وتشكلت مثلك فى زرقة الكائنات

وما زلت أولد فى زهر الكلمات

فالخطاب يتجه للمطلق، ويتراءى أمامه، يبصره ويستلفته فى الآن ذاته فى نسق تصويرى محكم، ينتظم عددا من الأشكال الحسية القائمة فى فضاء القصيدة، فهذا المخاطب يمتلك سماء وأمداءً عريضة، يخترقها صوت القصيدة من منافذ محدودة ومنغمرة فى تيارها، فيلقى منه إشارات مبهمة، ويتركه" مغلق الشفتين" فى حالات الحصر الممضّة الموجعة، عندئذ يتجه لمناجاته المباشرة: لماذا تغيب؟ مذكرًا له بأنه مزروع فى صميم جسده وروحه، وأن عطاياه طالما تجسدت فى نقوش وضيئة، وأحسب أن هناك خطأ مطبعيا فى عبارة:ـ

وأنى نثرتك فى أفقى ، فاشتعلت شموعا

لأن رؤية الفيتورى لقصائده لا يمكن أن تجعله يعدلها بالشموع الواهنة المتراقصة عادة، ولابد أن يكون قد كتبها" شموسا"، فهذه هى مفرداته المتسقة مع ضخامة الأودية والمدائن المسحورة، والمتناغمة مع التقنية السابقة" نقوشا"، وحينئذ لا يجد صوت القصيدة مناصا من أن يتماهى مع الشعر والكون فى انخطافة واحدة، حتى يصبح متشكلا فى زرقة الكائنات، وحتى يولد كل يوم فى زهر الكلمات، وربما استطاعت هذه العبارة الأخيرة أن تلتقط بشكل عضوى جميل طبيعة الحس الشعرى باللغة التى تتخلق على شفاه الشعراء وتنبث فى ألسنتهم منوّرة معطرة بعد أن تتكلس وتتيبّس وتتجمد على ألسنة الناس العاديين. هكذا نجد" زهر الكلمات" إيجازا بليغا لإبداع الشعر وحيوية اللغة الممتزجة بزرقة الكون والقادرة على استجلاء وبلورة زرقته البديعة. عندئذ تتعانق المطلقات فى رؤية الشاعر المتأله عندما يستشعر قوة الإلهام الإبداعى وهو يتأمل حالة الخلق ولا يسمع سوى صوته الداخلى خاليا

من كل ما يشوبه من كثافات الثقافة وأصداء الآخرين، إنــه شـاعر يمتح من بئره ويصنع أسطورته الخاصة.

فإذا ما انتقلنا من الخـاص إلـى العام، مـن التجربـة التوليديـة إلـى القومية، وجدناه قادرا على أن يصوغ رؤيته فى نسق تصويـرى مجسد ومتماسك، بـالرغم مـن بعـض الملامـح العبثيـة المتسـربة إلـى عنـاصر صورته، لكن أهم ما يلفتنـا فيهـا هـو معقوليتهـا الكليـة، قابليتهـا للالتئام الشديد طبقا لمعطيات مكانية وزمانية متعينة فى الحس العـام. إنـه بعيد عن لعبة التجريد والتشتت التى غرق فيها شعر الحداثة وما بعدهـا، مـن هنا أتاح الفيتورى لنقاده فرصة وصفه بالكلاسيكىّ، وهو وصف مضـاد للتيـارات الخارقـة وممتص لعوامـل جدتهـا فـى الآن ذاتـه، فهـو ينتمـى لعصره، متجذرا فى عبقرية اللغة ومتمكنا مـن أدوات الشـعر المتناميـة، دون قطيعة فاضحة مع طبقــاتـــه المتــراكمـة يقــول فـــى قصيـــدة" مرآة على النفق" التى نعتبرها نموذجا لهذه النبرة القومية الناضجة:ـ

جيل رمادى الخطا

يتهاوى كفراش الضوء فى مرآة جيل!

وأوجه من زئبق

تكاد فى مدارها القطبى أن تسيل

وكبرياء أمة

فكت عقود شعرها فى مشهد ذليل

وأخريات شفق ناءٍ، وماض مستحيل

وأنت يا سيدتى المنقوشة اليدين بالأسطورة

المسكونة العينين بالعويلْ

وحدك، لا أشعة تخترق الأحجبة الكبرى

ولا أجنحة تهتك أستار المجرات

لك الله، ولى...

كيف ستجتازين فى هيئتك الرثة

بوابات هذا النفق الطويل !

وكما تماهى مع الشعر يتماهى مع الأمة العربية، يقوم فى مقابلها مستحقا للرثاء مثلها" لك الله ولى.." وهو يرى نفق الحضارة الطويل الذى يتعين عليها أن تخترقة، أما أن هيأتها رثة ذليلة، على ما يتراءى فى يديها من نقوش أسطورية، وفى عينيها من عويل موجع، فهذه هى منظومة الصور المتجانسة المتسقة التى تجعل القصيدة التعبيرية مفعمة بالروح التشكيلى والنغم الإيقاعى الناظم لشتاتها، حيث تقوم القافية المنتظمة بتسوير النص وحراسة حدوده، هنا تتجلى عراقة الصنعة وحلاوة تجسيدها للتاريخ وهى تنقده وتوصيفها للإنسان وهى تنفخ فى روحه جذة الشعر المتوهج الموصول بجذوره حتى يندفع بكل طاقاته الخلاقة إلى بوابات المستقبل.

الأبنودى(و) لسان الشعب

أصدر عبد الرحمن الأبنودى هذا العام مختاراته الشعرية، وطبع منها المركز المصرى العربى عدة طبعات فى شهور متوالية، وليس هذا وحده هو ضمان مقروئية الأبنودى ورواج أشعاره، بل إن اسمه وحده صار مرادفا للنجاح والشهرة الذائعة، بعد أعوام طويلة من العلاقة المذبذبة بين اليسار والسلطة وأدوات صناعة الصورة فى الوسائل الإعلامية.

وليست ميزة الأبنودى فى أنه ـ كما يتوهم البعض ـ يسبح على موجة أجمل الأصوات وأعذب الألحان ليصل بها إلى قلوب المستمعين عبر كلمات الغناء؛ لأن هذه الكلمات إن لم تكن قوية فى شعريتها، جميلة وطازجة فى صورها، ذكرت المستمعين دائما بضعف صاحبها لكنها عندما تسهم فى تربية العواطف وتنشيط الأخيلة وتخليق اللفتات الطريفة تقوم شاهدا على توفيق كاتبها فى أن يصبح لسان الشعب ـ بدون حرف عطف يفصله عنه، خاصة وهو يعيد توظيف اللهجة العامية المبتذلة عادة ليكتشف أحلى وأندى ما فيها من أنغام، ليفجر شعريتها الكامنة ويجسد إمكاناتها فى الترميز واللعب الحر فإن عجز عن ذلك كان مجرد عابث بلسان الشعب يفصله عنه حرف العطف بين قوسين. لكن شاعرنا لا يرضى دائما بأن يكون مجرد لسان للشعب دون فاصل؛ فيعمد فى أحيان كثيرة إلى اصطناع دور الشاعر المثقف الذى يستعين بلغة الناس ليبلغ الآخرين رسالتهم، وهؤلاء الآخرون ليسوا أميين يعتمدون على السماع، فهم يقرأون ويقتنون الدواوين، ولكنهم يتخذون

موقف المتلقى بالنيابة عن الشعب وتمثيلا له وبهذا يظل الشعب غائبا فى عمليات الإرسال والاستقبال بينما تتفاوت علاقة الأطراف به اعترافا أو تجاهلا طبقا للمناخ الثقافى السائد، ففى فترة المد القومى كان النطق بلسان الشعب حيلة السلطه، وجاءت فترة الجزر لتضع الخطوط الفواصل بين الناس ومظاهر الإبداع، وإن كان الأبنودى بتعدد خطوط اتصاله، واعتمادها على المشافهة أكثر من الكتابة، وسخونة تجاربه الإبداعية ـ ظل قريبا دائما من هذا الضرع الشعبى يمتص منه لبنه وتتغذى به شرايينه، خفتت بطبيعة الحال نبرة إرساليته، لم يعد مبعوث النجع إلى الكون مثلما كان من قبل أن يصبح من أصحاب هذا الكون ذاته، ولكنه مع ذلك ظل أقرب الأصوات وأقواها فى تمثيل الضمير الشعبى والثقافى معا.

۞ المشهد السردى :

من الطريف أن يجمع الأبنودى منذ بدايته بين الغناء والسرد، على ما بينهما من تنافر فى الظاهر، وكانت وسيلته لذلك تتمثل فى اعتصار موسيقى العامية وروحها الحميمة فى التآلف مع أشياء الوجود.

وقد ذهب صلاح عبد الصبور بلوم النقاد عندما حاول إدخال كوب الشاى فى حرم الشعر الفصيح ومشى فى معبده بنعله المرقع، بينما استطاع الأبنودى ببساطة آسرة أن يتحدث عن" كباية الشاى" متكئا على صيغة عادية" خالص" فيقدم صورة فادحة للعالم الذى تعرى فى عينيه بعد نكسة ١٩٦٧، مصورا الذل الذى طوق الأشياء والأشخاص، الانكسار الموجع الذى أصاب الروح وتجلى فى مشاهد مثل:ـ

على كرسى فى قهوة فى شارع شبرا

قعدت

وجاب لى كباية الشاى الجرسون

ـ كباية شاى القهوة غير كباية شاى البيت خالص ـ

بصيت له كتير

مش عارف ليه

من مدة طويلة مشفتش حىّ

كان الشارع نابض فيه الدم المطفى وحىّ

مر علينا الراجل لاصلع خالص

والبنت اللى فى إيدها طبق الفول الناقص خالص.

والست اللابسة التوب اللّسود خالص

مرت عربية جديدة وفيها ناس وشها ساكت خالص

وولد بيكلم بنت على التلتوار

بالحس الواطى

وخايف خالص

وعلى التلتوار التانى كان دكان فكهانى منظم خالص..

ونيونه مشعللْ أنوار خالص خالص

وقعت سنجة ترومای(خمسة..)

طلع الولدـ المتشعبط ـ ركبها

وركب من باب الترماى قدام الكمسارى

شافه ما كلمهوش خالص

عدا الراجل اللى ما نزلش من ع العجلة بقى له ست سنين

كان تعبان جدا

وموطى

ومش بيبدل خالص

أخد الجرسون قرشين بقشيش

بص لى جدا.. جدا

واستغرب خالص خالص خالص !

هذه القصيدة ـ كما نرى ـ لا تتفلسف إطلاقا عن النكسة ولا أسبابها، ولكنها تتوقف بطريقة فنية بالغة الذكاء ـ مثل عين الكاميرا ـ عندعدة مشاهد فى الشارع المصرى، فكل شعب له سلبيات وإيجابيات، ولكن فداحة الموقف جعلتنا بعد أن أغمضنا العين طويلا عن هذه السلبيات لا نكاد نرى غيرها حتى نكتشف العيب الذى وضعنا فى هذا المأزق الحاد.

بعد أن انفرد كل منا بنفسه وأغلق عليه الباب اضطر للخروج، وعندئذ أدرك أن مذاق الحياة مع الجماعة" كباية الشاى فى القهوة" يختلف تماما عن مذاقها فى العزلة. ومع أن الشارع ينبض بدم الجماعة إلا أنه مطفأ فى الآن ذاته. وتبدأ النواقص فى التجلى الباهر، ابتداء من صلعة العابر إلى طبق الفول وسواد ثوب المرأة الذى أصبح علامة على الحداد الدائم. لم يقف هذا عند حدود طبقة اجتماعية أو مرحلة عمرية، فالسيارة الجديدة تحمل أناسا أسكتهم الحزن، والحب الذى لابد أن يشتعل فى عين الولد وهو يتغزل بالبنت انتهى إلى انخفاض الصوت وغلبة الخوف. حتى ما يبدو أنه مظهر للنظام فى دكان الفكهانى تحول إلى علامة على البوار وتوقف الحال. المهم فى كل ذلك أن صيغة المبالغة الشعبية المحببة(خالص) قد أضحت المعادل الأسلوبى الحىّ

لهذا التوغل فى انكسار الروح وانحسار صوت الحياة. وأصبح تكرارها المرهق شاهدا على اصطباغ الوجود بالاستغراق فى السلبية وغلبة روح الفقدان.

أما تبدل الأدوار واختلال الوظائف الطبيعية فيتجلى فى صورة شعبية شائعة، المطاردة التقليدية الحامية بين الولد" المتشعبط" والكمسارى تتحول إلى وئام وانسجام، فالولد يعيد تركيب السنجة ويظهر أمام غريمه دون أن يعيره اهتماما وبوسعنا أن نرى فى الرجل الذى لم ينزل من فوق العجلة منذ ست سنوات دون أن يبذل جهدا فى التبديل رمزا للقائد الذى كسر الانفصال ظهره منذ عام ١٩٦١ وترك المسيرة لقوة الدفع، أو نعتبرها صورة عبثية أخرى تضم لمشاهد الأحزان فى الشارع المصرى التى أفقدت الناس شهيتها للحياة وللفعل الإيجابى الخلاق حتى لم يعد الجرسون قادرا على الشعور بفرحة البقشيش.

وتظل صيغة" خالص" البسيطة المحملة بالنبرة الجنوبية فى نطقها وكتابتها المكررة بطريقة تبرز ما نقع فيه من إسراف فى الحزن هى الحامل الشعرى لإيقاع القصيدة، يستحضر مزاج الشعب وهو يرمقه ويقيس حرارته ويذوب عشقا له وإشفاقا عليه دون أن ينبس بكلمة عن سبب بلائه، هنا يصبح الصمت عن" الموضوع الشعرى" هو أجمل الطرق لإبراز كثافته وحيويته، ويصنع السرد المتقطع للمشاهد مع النبرة الغنائية المتصلة جديلة القصيدة الناجحة الموصلة لرسالتها فى البوح الإنسانى الجميل.

☼ على قارعة الطريق :

هناك أمران ظل يلعب بهما دائما المغنى الشعبى ويعتمد عليهما فى توليد الشعور الفورى لدى المستمع بشعرية ما يقول؛ لأنه يخاطب أسماع الناس ويهدف إلى التأثير المباشر عليهم. وفى تقديرى أن شاعر العامية يفقد كثيرا من فاعليته وشرعية إبداعه إن تنازل عنهما جريا وراء غواية الشعر الفصيح المثقف وانخراطا فى مداراته المختلفة. ولحسن الحظ فإن" إمام" الشعر الشعبى اليوم ـ عبد الرحمن الأبنودى ـ ما زال قادرا على اللعب الحر بهما وهما:ـ

الإيقاعات الموسيقية المعتصرة من كلمات الحياة وموازياتها وتقابلاتها فى الصيغ المكرورة والمحفورة فى الوجدان، وهى التى تنبهنا فجأة إلى أن هذه اللغة الأليفة التى نمارس بها مباذلنا اليومية حبلى بالإمكانات الموسيقية والإبداعية، تحتاج فقط إلى من يعرف كيف يستولدها أجمل ما لديها

أما اللعبة الأخرى فهى الطرافة، وهى من أعرق الوظائف الفنية البلاغية. فمنذ أرسطو التفت لها النقاد واعتبروا أن ميزة العبارة الشعرية هى إثارة الدهشة بالانحراف عن الصياغة المعهودة وتزويج الكلمات التى لم يسبق اقترانها من قبل فى نسق جديد، الأمر الذى يمسح عن الكلام نمطيته ويزيل آليته ويعود به إلى منبع الشعرية المدهش المتجدد دائما.

وطرافة الشعر العامى أكثر طزاجة وحرقة؛ لأنه يتعامل مع لغة سائلة لا يوقف انهمارها العفوى ولا تطورها اليومى أية قواعد مسبقة فى أجرومية متجمدة. إنها لغة الحياة المبدعة التى لا يحكمها سوى

قانون التواصل، التى يتسابق بعض الأفراد فى إضفاء الصبغة الشخصية عليها بما يبتكرون فيها دائما من حيل تعبيرية تحمل خلاصة جهدهم الخلاق فى تمثيل مواقفهم ومشاعرهم. وهى فى الآن ذاته تعتمد على الموروث الشفاهى المفعم بالأقوال المصكوكة والكليشيهات الجاهزة. ومن ثم جهد الشاعر فى توليد الطرافة منها مضاعفا؛ لأنه يريد أن يدهشنا بالكلمات نفسها التى نستخدمها كل يوم، يريد أن يفاجئنا بإمكانات تعبيرية وتصويرية تخرج كالسحر من جيب ردائنا اليومى.

وللأبنودى وقفات مطولة مع مذهبه الشعرى، وتأملات عميقة فى موقفه من الكلمات، وقصائد تصلح" بيانات" أو" ما نيفيستو" عن طريقته التى يحققها أو يتمناها فى فن القول. ولن نختار شيئا من هذه القصائد بل سنحاول الإمساك بمذهبه وهو غافل عنه؛ فى اللحظة التى لا يشغل فيها بالحديث عنه على وجه التحديد، بل يشغل بالحديث عن أخطر ما يقلق المصريين وهو مصير بلدهم الذى يعشقونه ويوسعونه نقدا وتجريحا. عندما يتكلم الأبنودى فى السياسة لا يشف عن اتجاهه الأيديولوجى فحسب، بل يتعرى ويكشف عن جهازه العصبى الشعرى. بوسعنا حينئذ أن نرى بصفاء تام مذهبه فى القول، وطرائقه فى تشغيل لعبتى الإيقاع والطرافة لتوليد الشعرية، نفاجئه وهو يقف على قارعة الطريق يصرخ خوفا من أن تباع مصر فى سوق العصر:-

الوحى ده ماجانيش من موسكو

ماجانيش من أمريكا

ماجانيش غير من هنا من القلب

أنا باعتقد إنى باحب الوطن

وأموت فداء للشعب
أنا صوتى منى وابن ناس فقرا
شاءت ظروفى إنى أكتب واقرا
فباشوف وباغنىّ
والفقرا باعتنىّ
يا.. ناس.. يا هوه
قبلن ما قول قوله
إتأكدوا انه صوتى ده وصدر منى
أنا مش عميل حد
أنا شاعر
جاى من ضمير الشعب
خلّى الكلام ياخد براحه يا خال
ما تقولش حرية وانا صوتى مش صوتى
وابقى جاوبنى لما يفلت سؤال
بدال ما تكرهنى وتناور على موتى
أنا ماحبش أميركا
ولا أحب الغرب
وان كان ده فى بلدنا تهمة
قبلت أنا الاتهام
أنا اللى شايف أميركا
طايحة فى شعوب العصر

من حقى أقول: يا مصر

وتقوللى دولة صديقة !

إيه اللى صدقها؟... الخ

لن نناقش المحتوى المضمونى لهذه القطعة المأخوذة من قصيدة مطولة وشهيرة مكتوبة في سبتمبر ١٩٧٧ فبعد عشرين عاما تحدث متغيرات - أو تجرى مياه كثيرة كما اعتاد أن يقول كتابنا السياسون — فى الحياة العامة، وإن كان كثير من القراء سيصرون على تأمل ما فيها من حكمة لا زالت قابلة للانطباق على رقبة اللحظة الراهنة خاصة بعد مظاهر التعنت الأمريكى مع الشعوب العربية، لكن بوسعنا للتركيز على الشعر أن نتأمل طريقة الفنان فى صياغة قوله، وأهم ملامحه:-

- تقديم النفس بأبرز الصفات والسمات على طريقة الشاعر الشعبى.
- تحديد الموقف وطبيعة الكلام بشكل مباشر لافت بوضوحه.
- الاتكاء الكلى على الإيقاع الموسيقى فى الوزن والتقفيات الداخلية والخارجية

- ويأتى الملمح الرابع المتصل بظرف العبارة ليؤكد توظيف هذه الخواص مجتمعة، ويتأتى هذا الظرف من عناصر عديدة من أهمها استخدام التقابل الصوتى للإيحاء بالتضاد الدلالى مرة والتوازى المعنوى مرة أخرى فى لعب جميل؛ فعندما يقول" أنا ابن ناس فقرا، شاءت ظروفى إنى أكتب واقرا" يبرز ضدية الفقر والتعليم، لكنه فى المتوالية الإيجابية" باشوف باغنى، والفقرا باعتنى" يجعل التقابل مؤكدا لتلازم الفن ورسالته فى التعبير عن روح الشعب. كما يتولد أيضا فى بقية أجزاء القصيدة من القدرة على استخدام الصيغ الشعبية الحركية البديعة مثل"وسع يا جدع" "زغردوا يا حريم" "موت يا لفقير" "هذا أوان الأونطة،

والفهلوة والشنطة" " تعرف تقول جود نايت" "ونفتح السمسو نـايت" غير ذلك من الصيغ التى تعلق بالذاكرة وتثير ابتسام الإعجاب والإشفاق معا.

۞ الأشكال الشعرية :

من يقرأ هذه المختارات لا يمكن أن يستحضر أبعاد تجربة الأبنودى كلها، فهو ينفذ إلى قلب بعض اللحظات الغالية عليه والأثيرة عند قرائه لكن أهم إنجازاته فى تقديرى لا يمكن تضمينها فى مثل هذه المختارات. وهى تجاربه الأصيلة فى توليد الأشكال الشعرية الجديدة خارج دائرة القصيدة-المعهودة، حتى خارج دائرة الأشكال الشعرية الشعبية؛ مثل الموال والرباعية والخماسية وغيرها، فدواوين الأبنودى الكاملة التى يحقق فيها درجة عالية من النضج التقنى فى استخدام الرسالة والسيرة الموضوعية والملاحم المطولة مثل" جوابات حراجى القط العامل فى السد العالى إلى زوجته فاطمة أحمد عبد الغفار فى جبلاية الفار" و" أحمد سماعين سيرة إنسان" حتى قصيدته الملحمية" الاستعمار العربى" تمثل تجارب بالغة الأهمية فى خلق أشكال لا تعتمد على مجرد الاستطراد والتداعى المطول، وإنما تحقق بنية فنية موضوعية تتجاوز مجرد مجموعات القصائد فى ديوان التشكل عالما كاملا له قوانينه ونظمه التى لم يتوقف النقد عندها حتى الآن نتيجة لخروجها عن دائرة الأدب الفصيح المسموح بدراسته فى المعاهد والجامعات، ووقوعها فى قلب المنطقة الحرجة الساقطة بين الأدب الشعبى من ناحية، والحداثى من ناحية أخرى. لكن هذه مشكلة الدراسات الأدبية عندنا وليست أزمة الأبنودى ولا شعره، فحتى نعترف للعامية بحقها المشروع فى البحث العلمى دون أن يمثل ذلك انتهاكا للفصحى بل يلقى ضوءا حقيقيا على تطور أبنيتها الصوتية والنحوية

والدلالية، حتى ندرك ذلك فإن ما يفوتنا دون تعويض إنما هو فرصة تحليل الأدب الممثل لضمير الشعب وقدراته الإبداعية. ولنأخذ نموذجا أخيرا لهذا الابتكار الشكلى الذى يوظف الموروث الدينى قصيدته إلى فؤاد حداد التى يصدرها بحديث نبوى عن شروط الإمامة(العلم والسبق فى الهجرة ثم العمر) كى يبرهن على مشروعية قوله:ـ

إنت الإمام الكبير .. وأصلنا الجامع

وانت اللى نقبل نصلى وراك فى الجامع

إلى أن يقول:ـ

لازم مناورة ومداورة

ما دام بتكتب عن ثورة

من كل من يعرف يقرا قرا شعر فؤاد

تغرق تمد لها القشة

تولّع.. تطفيها برشة

تسكر قلوبنا وتتعشى من شعر فؤاد

قا للى القوافى على كتافى

سواقى دايره على نافى

ما يبرّد القدم الحافى غير شعر فؤاد

وقد يتوقف النقاد عند ظواهر" التناص" فى هذه الأبيات مع أشعار وكتابات فؤاد حداد ذاته، لكن ما يهمنا الإشارة إليه هو توظيف هذا الرصيد الدينى من ناحية ومفاوضة الشكل الشعرى الشعبى من ناحية أخرى، فتوليد الإيقاعات الموسيقية يضيف لتجربة القافية بعدا جديدا

يعتمد علي نمط الإلحاح بتكرار الصيغة مع تنويع الدلالة. ففى كل مرة تتأتى فيها عبارة" شعر فؤاد" تنغرس فى أفق دلالى مخالف لما سبقه، وهو ما يبعث نظام التوشيح وما تبقى منه فى الذاكرة الشعبية. وهنا ندرك أن شعر العامية لم يستنفد بعد كل طاقاته فى التلاعب الموسيقى وأنواع البديع والأزجال والموشحات حتى يصل لدرجة التشبع التى وصل إليها الشعر الفصيح وأنه ما زال بوسعه الاعتماد على العفوية واستثمار نتائجها من إيهام الارتجال وإثبات الظرف والاتكاء على المفارقة واعتصار كل ما يكمن فى حيل اللغة العامية من عرق شعرى أصيل لا يستخرج كنوزه سوى أمثال الأبنودى.

أحمد تيمور وشعر الأطباء

كان إبراهيم نـاجى(١٨٩٨ــ ١٩٥٣) أهم طبيب يخترق ذاكرة العصر بشعره الوجدانى الجميل، ويحتل عند منتصف القرن مكانة أدبية تتجاوز قدر الهـواة الذيـن يمارسـون الإبـداع الفنـى إلـى جـانب حرفتهـم الأصليـة، وربمـا كـانت درجـة إخلاصـه الشـديد لشـعره واسـتغراقه الرومانسى الحالم فى عالمه، وشدو أم كلثوم فيما بعد بأطلالـه، كـل هـذا أدى إلى أن أصبح ناجى من أعلام الشعر الحديث، يتمتع بجاذبية خاصة للقراء والدارسين، حتى أنّ أعمالـه الكاملـة نفدت مـن المجلس الأعلـى للثقافة بعد طبعها العام الماضى بقليل، علـى مـا نشكو مـن بـوار سـوق الكتاب وانصراف الناس عن قراءة الشـعر، وهـو مـا يعـد مؤشـرا علـى تمتع أشعار ناجى بحيوية شديدة وعصرية موصولة، ويطرح سؤالا عن هذا النوع من الشعر الجميل الغنائى البسيط، الذى لا زال يغذى وجـدان القراء المتوسطين، ويعفيهم من النصوص الصعبة المفرطة فى حداثتهـا والمرهقة فى قراءتها. وربما كان بوسعنا أن نعتبر إنجاز الطبيب العـالم الدكتور أحمد تيمور فى دائرة الشعر هـو التطويـر النـامى لهذا الاتجـاه الشيقّ، والصورة المستحدثة منه.

وأحمد تيمور، كما يطالعنا فى ديوانه الأخير" العصافير فـى زيهـا القاهرى" ـ شاعر معاصر، ولكنه ليس حداثيـا لـه حذقـة جامعـة، قـادرة علـى استيعاب مظـاهر الوجـود المحيـط بـه والتقـاط حركتـه وموسـقة مفرداته الحسية، مع طرح نسق شامل متجانس عليها، دون أن يعمد إلى

خدش السطح الظاهر، ولا جرح الحس العام، ولا يحاول الكشف عن تناقضات الحياة ومفارقاتها الموجعة كما يفعل أبناء هذا الجيل من الشعراء المحترفين العتاة.

تتجلى أبرز مظاهر شعرية تيمور في استقطار النغم التوقيعي المرفه في جملته الشعرية الأنيقة، واعتصار إمكاناتها الوزنية والبديعية بشكل يداعب الأذن، ويغمرها بتلك النشوة التي تعودتها في الشعر، ويفتح لخطابه الباب السحري الذي ما زال قادرا على ترقيص الكلمات وهدهدة الحواس لدى متلقي الشعر.

كما تكمن أيضا في ملمح أسلوبي بارز يعكس مدى عصرية لغة تيمور وحساسيتها الجمالية، ويتصل بطبيعة الصور الشعرية لديه، حيث يعتمد المجاز على نوع من التخييل المجسد القريب والغني في الآن ذاته. ولنأخذ نموذجا أوليا لذلك هو هذا العنوان" العصافير في زيها القاهري" حيث نرى نوعا من الإبهام الشفيف الموحي في استعارة العصافير، حيث تتردد بين ثلاثة احتمالات دلالية هي الطيور، والتلاميذ الصغار، والشعراء، وكلها مألوف في الذوق العربي. لا يندهش ولا يثير، لكن المجاز يبدأ في حركته عندما يلبسها الشاعر زيّا قاهريا، عندئذ تتحصر الاحتمالات لتنصبّ على التلاميذ الأطفال وهم المستقبل. نلاحظ هنا هذه التقنية المجازية المعتمدة على توليد الطرافة المرحة وتكوين الصورة الجليّة والجديدة في الآن ذاته.

ما تنتجه العبارة إذن أكثر من إشارة: شوارع القاهرة وقد امتلأت بأولاد وبنات المدارس قريبة جدا، دالة إلى أبعد مدي، جامعة للرحلة الشاملة التي سيخوضها الشاعر في تجربته بين الحلم والواقع، بين

التاريخ والمستقبل، لكنها ليست حداثية؛ لأنها تغوص فى التعبير المباشر ولا تتطلع للتجريد الفكرى، وتعتمد على تماسك العناصر، ولا تقع فى التشتت، تحل كثافة الأشياء، ولا تزيدها تعقيدا.

وحين أسير
شريد الخواطر
فى طرق القاهرة
تسير جوارى العصافير
مثل صغار التلاميذ
فى زيها القاهرى
تدارى توترها الداخلىّ
بشىء من المرح الظاهر
تدور حوالىّ
ترعى شرودى
وتقفز من فوق ظلى
وتلفقه وظلال الورود
بإبرة رفّا الشذى الماهر

وإذا كان هناك شعراء تقرأ لهم فلا تكاد تعرف أوطانهم، وآخرون مزروعون بشدة فى طوبوغرا فيتهم الخاصة، فإن الارتباط العميق بالمكان لا يمثل ميزة ولا عيبا فى الفن، هو مجرد ملمح يحدد نسبيا نوع المنطلق دون أن يحسم مستواه، المهم هو ما يقال ابتداء من الشعور الحاد بالأرض أو بالكون كله. وأحمد تيمور يصدق عليه أن

يسمى" شاعر من مصر" فهو شديد التمثل لمصريته والاعتزاز بها والحرص على تحريك ذاكرته دائما فى اتجاه جذروها. يعتبر المكان نقطة التبئير فى وعيه بالبذرة الأولى للقصيدة، ثم لا تلبث بقية المعطيات أن تتكوم حول هذه البذرة، ينشط المتخيّل لديه دائما فى تحفيز عمليات الاستحضار التاريخى، عندئذ نجد نصّه عامرا بالإشارات الثقافية، دون ازدحام أو تكثيفٌ.

مثلا قصيدته الثانية" عندما تصحو الجيزة" تتكون الصورة الأولى فيها وهى معجونة بهذه الرؤية التى يتضخم فيها التاريخ ليجعل من أبى الهول عملاق الزمن الأكبر، ويجعل من الجيزة أنثى صغيرة تصحو على" زنده"، هذا الخلل فى الأحجام هو الذى يولّد الصورة معبرا عن الرؤية. يريد الشاعر أن يمثل عمران الروح المصرى بأسرار طبقاته المتراكمة فيوجز ذلك فى ثلاثة نقوش تشكيلية بارزة عن سحاب الجيزة:ـ

يتشكل

منقوشات هيروغليفية

أو أيقونات قبطية

أو تعشيقات محاريب إسلامية

يتأبط ضوء المشكاة، عليها الظل

لاحظ هذا الاتساق البصرى للمعطيات المنظمة والوضوح الباهر فى المشار إليه. هناك فائض من اليقين فى ضمير الشعر، لا مكان للبس، كل شىء يقال فى موضعه، بالكلمات المجازية القريبة والعجيبة دون إبهام.

لكن هذا الولع بأكل التاريخ في كل الوجبات، سرعان ما يوقع شاعرنا في مآزق طريفة، يصيب عبارته" بالالتهاب الزمني" إن استعرنا مصطلحاته الطبية. فهو مثلا في قصيدة" قمر الحلمية" يبدأ كعادته في متابعة دروب القاهرة المعزية بنشاطه الطوبوغرافي الذي يسبغ على الأمكنة موسيقاها وظلالها، يصحب" النكتة" المصرية وهي تمر:ـ

في هودجها المتهادي

من تحت الربع.. الموسكي.. باب الخلق

العتبة.. بين القصرين.. الفحامين.. النحاسين

الصاغة فالدرب الأحمر فالغورية..

إلى آخر هذه القائمة التي تنتظم موسيقيا لا جغرافيا حتى تفضي إلى بوغاز أبي قير وتتساحل مع الشواطئ الإغريقية، ثم يعود للقمر ليقول عنه إنه يجعله يكتشف العالم والتاريخ إلى آدم بطريقته المصرية. عندئذ يبدو لنا كما لو كانت هذه الطريقة في رؤية العالم والتاريخ هي إحالته إلى مجرد" نكتة"، وليس هذا صحيحا، فالمصري صانع الرموز المقدسة حريص تماما على جدية التاريخ وإجلال فراعنته، لا يلجأ للنكتة غالبا إلا للانتقام ممن يخل بشروط هذه القداسة. وأحسب أن الشاعر قد تورط في تمثيل الروح المصرية ـ على ما هو مشهور في المشرق العربي والخليج على وجه التحديد ـ وحصرها في حب النكتة، ثم حداه هوسه المولع بالتاريخ إلى حشره في هذا الوعاء الطريف والزائف على خفة روحه.

۞ السيرة الشعرية :

أطول قصائد الديوان" حنين الفراشة للشرنقة" تستغرق قرابة خمسين صفحة، وهى سيرة ذاتية شعرية شيقة، تحكى قصة الطفل الشاعر الذى يحبو ويهيب به الجدّ" خطى العتبا" حتى سلوكه فى مدارج الصبا ومواطن الفتيان، ودخوله فى الرجولة والكهولة. فهى تملك نسقا سرديا واضحا يجعل قراءتها متعة يسيرة مبذولة لكل القراء، عندئذ يتعين علينا أن نتأمل ملامح هذا السرد الشعرى لنلاحظ ما يأتى:ـ

أولا: يركز منظور القصيدة على القواسم المشتركة بين صوتها ولداته وأقرانه، ما يجمعه بالآخرين، دون أن يتوقف عند الفوارق الدقيقة فى حياته أو تكوينه أو شخصيته، يكتسب طابع العموم السطحى مضحيا بخصوصية حميمة هى التى تجعل الحياة الباطنية أكثر خصوبة وثراء. لو وقف عند كل منعطف يعتصر خبرتها الحيوية والإنسانية، ويعترف فيه بذات نفسه لتغير الأمر، كان بوسعه الإفادة الفنية من خبرته الطبية فى تشخيص الحالات، لا طبقا للأنماط الشائعة، بل للأعراض المميزة الدقيقة.

ثانيا: يعيد الشاعر نظم ما سبق أن كتبه مرارا من قبل عن اعتزازه بوطنه وفخره بمصريته، إنه يكرر" روشتاته" الإبداعية كلها، يطول نفسه فى القص دون مفاجآت خاصة، فهو يلقى على عالمه" نظرة عصفور قاهرى" متذكر الحارة وتشبّعها الروائى ومركزا على الشارع دون المنزل. نعرف وجوه الغرباء لكننا لا نكاد نقترب معه من وجوه الأحباء الأقرباء، يعبر عن الرأى العام السائد فحسب.

ثالثا: يغريه هذا التدفق الغنائى فى الإيقاع السلس والاختيار الجميل للقوافى العذبة فينزلق على سطح العالم، البنية الموسيقية ذاتها هى التى تقود خطاه التعبيرية، يعرف كيف ينقل حركته بمقاصد واعية، لكن داخل الإطار التقليدى.

رابعا: تفضى هذه البنية ذاتها إلى خاتمة المطاف الدلالية، تمنى العودة إلى الشباب فى الدورة الخالدة للحياة دون ألم؛ أى دون أى تغير يذكر فى الموقف الشخصى الخاص، هل ترسو تجربته هكذا بطريقة عبثية على المرافئ الرومانسية السابقة دون تغيير؟ ولكى نفحص منطقة واحدة من هذه المطولة سنقف عند مقطع وحيد منها، حيث يقول عن كيفية انبثاق تجربته الشعرية من أشواق الحب وعلى ناره:ـ

صار فتانا شابا

والفتيات غزالات

شقراوات السمرة صرن

فصار بهن جميعا صبّا

صعب الأمر عليه، فصب مواجده شعرا

وانصبّ على الكلمات

يذلل منها ما صعبا

فاشتعلت فى يمناه الكلمات

وصارت راحته مجمرة

وأصابعه أضحت لهبا

فطوى يده فى جانب سترته الأيسر

حتى يخمد ألسنة النيران

فأحرقت القلب

وحين احتاج الشريان

دمًا ما للإطفاءِ، أبَى

نُلاحظ أن الشعر يرتبط بالوظيفة الوجدانية فى التعبير عن المشاعر والمواجد، لكنه لا يقف عند هذا الحدّ، فقد ا تسع حبه ليشمل وطنه وينغرس فى جذوره، اتسعت عيون غزلانه لتنعكس فيها رؤى الحياة ومباهجها، لكنه افتقد شيئا جذريا هو الانصهار فى بوتقة الألم الوجودى والحزن الإنسانى العميق هذا البعد هو العرق الذهبى فى شعر ناجى مثلا، وهو الذى يجعل تجربة الشاعر بالحياة ومأساتها مكتملة وناضجة.

وقد نلاحظ فى الفقرة الأخيرة" فطوى يده" محاولة البوح بسر إبداعى خاص به، هو التعبير عن تجربة صمت طويلة، امتدت عشرات السنين، جعلته يكف عن قول الشعر، يخون ربات الإلهام، وصراعه مع نفسه حينئذ لكنه يبتسرها فى كلمات قليلة. مع أنها من أهم التجارب التى تكشف عن طبيعة مسيرته الإبداعية، وتشرح مصيره فى دنيا الشعراء، حيث كانت أولوياته محددة على أساس تهميش الشعر حتى ينتصر الطب لديه، وكان جزاؤه الطرد من جنة الشعراء المخلصين والسعى المحموم لاقتحامها الآن بإصرار عنيد.

لكن ما أريد أن أتوقف عنده تعبيريا فى هذا المقطع هو اقتران الشعر فى وعيه بالسحر، فصورة" طوى يده" توظف نوعا من التناصّ مع بعض آيات القرآن الكريم" إنك بالوادى المقدس طوى" و " أدخل يدك فى جيبك تخرج بيضاء من غير سوء" ثم تنتهى الصورة بالاشتباك

الطريف مع معارفه الطبية التى كانت سببا فى خياناته الشعرية، والتى نادرا ما يسمح لها بالتسرب إلى لغته الشعرية، مما يشفّ عن لون من المقاومة الداخلية، لاحظ التوتر الشديد فى كلمة" أَبَــىَّ" الختامية. ومعنى هذا أن التجربة لم يتم التعبير عن كليتها وخصوصيتها المتفردة، وأنها ما زالت تتزلق على عجلة الإيقاع دون أن تخط مسارها المتميز.

✿ عالم العبارة ولعبة الإيهام :

بعض الكلمات تصنع عالمها الخاص، تثبت وجودها فى صيغة بسيطة لا يمكن لمن يمر بها أن يتجاهل تاريخها وتوقيع من سبكها عليها. شبه جملة مثل" بلد المحبوب" لابد أن تستدعى فى ذهن أى قارئ معاصر بقيتها الحتمية بحنجرة أم كلثوم الذهبية" على بلد المحبوب ودّينى" ضاع فيما يبدو اسم الشاعر وبقيت نبرات المغنية. لكن الذى لم يضع هو نسبة العبارة لأصلها. من أوجز وأحلى قصائد الديوان القصيرة قصيدة بهذا العنوان مطلعها:ـ

لما كنت رضيعا

كان النيل حليبى

يقدم فيها أحمد تيمور قصته الوجيزة فى الارتباط الحميم بالنيل، يبلغ درجة عالية من اختمار التعبير التصويرى فى سريان عروق النيل إليه إذ:ـ

نشرب.. من دمه الخمرى المصبوب

فى أعواد القصب، عناقيد التوت، فصوص الرمان، قرون الخروب

يصنع الشاعر هنا مجازاته الحرة المستقلة عن شعراء النيل جميعا، خاصة الحديثين شوقى ومحمود حسن إسماعيل، يقاربه بطريقته

لكنه يتجاهل عالَم العبارة فى العنوان الذى لا يخطئ سامعه فى نسبته، فتقوم مفارقة طريفة بين عنوان القصيدة وجسدها، الرأس مركبة على غير ما تنتمى إليه، خاصة وأنه يشدنا إلى الرحلة إلى بلد المحبوب، وإن كان من غير الضرورى أن تكون على مركب محمل بالقلل القناوى كما أراد مخرج فيلم أم كلثوم، لكنه الجذب إلى الوطن النيلى يفارقه تيمور ليكرر بعضا من ولعه الطبيعى جدا بالنيل، فهو شاعر قاهرى، والنيل أبو القاهرة، وكل فتاة بأبيها معجبة.

المطولة الأخيرة فى الديوان" تاريخ من العشق" تستثير جملة من التساؤلات منها إلى أى حد تجرف لعبة الإيهام والخلط بين المخاطبة الأنثى والمخاطبة الوطن، وتروق للسامعين أو القراء بينما هى محسوسة لدى المبدع، الأمر الذى يجعل التراوح بين الدلالتين أشبه بالخدعة منه بتعدد المعنى؛ على أساس أن الشاعر يوهم القارئ بأنوثة مخاطبته ثم يكشف خدعته؟ وقد يسهم المطلع المكرور فى تثبيت هذا الوهم، حيث يقول:ـ

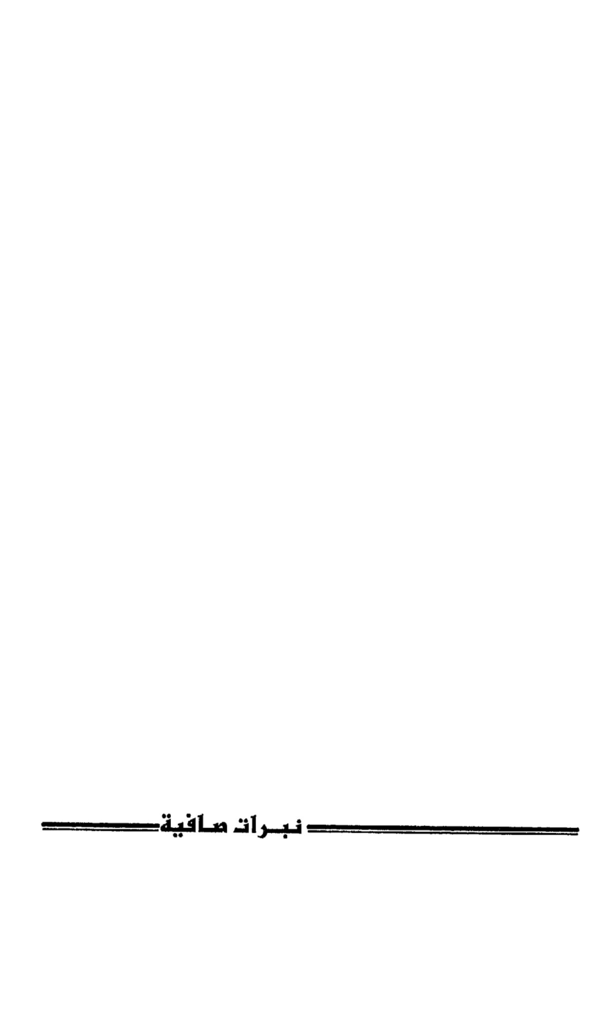
لكأنى، إذ أستلكِ من عمرى

أستل القمر من الليل/ وأستل النشوة من قدح الخمرِ

معنى هذا الشرط أن الاستلال قد وقع أو شارف الوقوع، وذلك يبعد احتمال الوطن الذي لا يتعرض عشقه لانفصام أو هجر، صحيح أن المشبه به دائما مستحيل، فصل الروح عن الجسد، لكنه يفهم على أنه من قبيل المبالغة الشعرية. وقد نلاحظ على هذه القصيدة بالذات أن علامات التكلف فيها واضحة، كما أن الاستدعاءات التاريخية المتتالية ليست شعرية ولا غنائية، بل هى مجرد حشو بالإشارات الثقافية غير

الضرورية. وهنا نصل إلى السؤال الأساسى: ما هى البؤرة الدلالية للنص؟ إنها عشق الوطن.

وهو إما أبدية التعبير عنه بشكل غنائى تلقائى بهيج، وإما أن يتخذ من التاريخ السرى للذات وتقلباته ومواجعه خطه الدرامى المتجذر فى مواقف وأحداث، حتى لا يصبح مجرد مشاهد خارجية من الذاكرة تعتمد على التهويل والمبالغة، أما أن يصبح مثل الأحجية أو اللغز الذى يحتار فيه القارئ ثم يكشف الشاعر فى المقطع الأخير، فأنه يوشك أن يتحول إلى" نكتة" وهذا ما يجعل من شعر الدكتور أحمد تيمور نموذجا للإبداع . الطريف الذى تتجلى فيه مهارة الطبيب وهواية الفنان والروح المصرى كما يتمثلها ويعبر عنها بطريقته.



۞ قراءة فى مختارات سعدى :

حركات الشعر الصافى

تصدر فى القاهرة، منظومة مختارات شعرية جديدة، للشاعر العربى الكبير سعدى يوسف، تضم دواوينه: محاولات، مجاز وسبعة أبواب، قصائد باريس: شجر إيثاكا، جنة المنسيات، الوحيد يستيقظ، فتدعونا لمعاودة تأمل هذه الشعرية المتفردة، فى صفاتها وحركيتها، فى امتلائها وتجويفها، فيما تسبح فيه من خفة، وتغوص منه فى كثافة. فها نحن نراه ما زال يتراوح بين التعبير والتجريد، يرمق العالم بعينى فاقد الذاكرة المندهش، ويرصد مشاهده الغائمة دون أن يعرف السبب. يرتب الأشياء والمعطيات المحسوسة فى الخارج لكنه لا يتصدى لتنظيم معناها المتماسك فيتساءل ويفغر فمه شعرا. يتنقل فى المنافى فيتوب عن لوثة الأوطان ويستوطن لوثة هذه التوبة. يغير حجم الأشياء فى ناظريه فتتساقط قطع الشعر منه صباحا ومساء بلون الحديقة والسرير والماء. يستعصى على الشيخوخة فيعيش خارج الزمان بعد أن حاول التفلت من قبضة المكان. يطارد فراشات الشعر الصافى الرائق والنغم الواحد المستدير وهو يزعم أنه يكتب فى درجة الصفر. يحدث نفسه وهو يصنع قارئه المبهم الكوكبى. يستل روحه من قبضة التاريخ ليسكبها فى إثر لفتات الحياة اليومية. يعالج اللغة حتى تنسى رائحتها وتتعطر بريحانه، يخلق عالما باردا لامعا مثلما يفعل الخيال العلمى بالشباب. لا يطارده الموت ولا تستخفه صبوات الحياة. كل همه أن يعيد تشعير الكون على طريقته.

۞ المجاز والذاكرة :

إذا كان الشعراء يلعبون بالذاكرة اللغوية؛ أى بالإنسان وثقافته، هذا النوع من اللعب الخلاق الذى يرد الأشياء إلى بكارتها الأولى فإنهم يتراوحون بين ألوان الحقيقة وأشكال المجاز ليعيدوا صوغ رؤيتهم للحياة. ويبدو أن حركتهم فيما مضى كانت تسير فى اتجاه واحد لصنع أنساق المجازات المتتابعة. لكن تراكم معرفتهم الإبداعية قد جعلهم يعكسون طرائقهم فى تقنيات تعبيرية جديدة وجديرة بتوليد الشعر من الكلمات المقتصدة اليسيرة.

وربما كان سعدى من أبرز الشعراء الشغوفين بعملية" رد المجاز" فهو يقدم لنا فى مطلع مختاراته مثلاً، نموذجا للمنظر الشتوى للفندق الساحلى الذى يختبئ الماء تحت كراسى شرفاته، وفوقها يرقد غبار الصيف وتتناثر دبابيس الشعر وقنينات النبيذ الفارغة. وإذا كان الشتاء يعنى الماء فإن البحر يدفع مركب الريح ليرتطم موجه بزجاج النوافذ. ويقف صوت القصيدة على مقربة من المشهد يتساءل كيف يتسنى له أن يلمس الكون؛ يتوحد فيه، يصير هو البحر والمطر، يخترق الطبيعة والعالم بكينونته:ـ

كيف لى أن ألامس هذا الشتاء؟

كيف لى أن أرى الزنبقة؟

شرفتى مغلقة

وبعينىّ ماء..

فاللغة جعلت" الماء" للبحر والمطر و" الدمع" لماء العين، لكن العودة عن هذا التخصيص البسيط هي التي تفتح الشرفة المغلقة للموجودات، وتجعل الإنسان يطل على البحر ويلامس مطره وهو يكتشف لون الزنبقة. فلكي ينبجس الماء المالح من عينيه ليصبح هو البحر والمطر لا يكلفه ذلك سوى العودة للحقيقة الكلية الشاملة التي جعلت من الماء كل شيء حيّ. ويصبح التبادل بين مواقع الكلمات بتلقائية بسيطة أيسر السبل لتفجير شعرية الموقف وهو يترنح على حافة السؤال والشرفة والإيقاع في آن واحد.

على أن هناك خاصية أولى في شعر سعدي تشكل مذاقه الخاص، وتتمثل في قدرته على إعادة مواجهة الكون من جديد، كأنه أول شاعر يشهد عليه ويتشرب روحه ويعبر عن اندغامه في موجه. يعمد إلى تفريغ ذاكرته تماما من" متردمات الشعراء" القدامى والمحدثين. يواجه عاريا عناصر الطبيعة مثلما كان يواجهها شاعر أمريكا اللاتينية العظيم" بابلو نيرودا" لكن دون أن يستحضر أي صوت آخر. إن سعدي يغسل حدقته كل صباح بالماء واللون، ويرى قارئه وقد أقبل عليه مترعا بالصفاء الشفيف والجسد الخفيف والبكارة الفادحة.

طفولة العناصر وبراءة اللغة وتطهر الذاكرة هي منابع الشعر عند سعدي، ولنقرأ بعض نماذجه عن المطر مثلا، ولا يوجد متلق للشعر العربي لا تهطل في أفقه مياه الشعر الدافقة منذ الجاهلية حتى أنشودة السياب، لكن سعدي يمارس معها المحو التام حتى يشرع في كتابة أمطاره هو، تلك التي شهدها ذات صباح في بلغراد عام ١٩٨٨ فيقول:ـ

ظل هذا الشجر

يتشرب أمطار تشرين

منذ الصباح الذى جاء يستعجل النوء

هذا الصباح

اليمامة غائبة الصوت..

ـ هل غادرت؟

والسماء مساكب تنسى خطى قطط الليل

كان المطر

يتسرب بين حبال الغسيل

يتشرب صبرى القليل

ويمضى معى غائرا فى لحاء الشجر

تجربة الفن هنا بسيطة وموغلة، تنصب على الحلول الشعرى فى روح الكون لا على طريقة الصوفية الذاهلة الغيبية، وإنما عبر نوع من الوعى الإبداعى. وهو وعى يتسرب إلينا ويغمر وجودنا عبر مجموعة من العناصر المقتصدة؛ حضور النوء وغياب اليمامة، انحراف المساكب عن خطي القطط، استثارة الأسرار الكونية بتبادل المواقع والفاعلية بين الشجر والبشر. مزج الرؤى اليومية فى حبال الغسيل ونفاد الصبر بالتغلغل الروحى فى جسد الطبيعة، بالتسرب مع الماء إلى" نسغ" لحاء الشجر. كل هذا يتم تصويره كأن هذه اللحظة تحدث لصوت القصيدة للمرة الأولى فى تاريخ الإبداع، بعد أن يكون قد اغتسل فى ذاكرته وتطهر فى روحه وقال كلمته الشعرية بطريقته مغفلا تاريخها السابق.

ويبدو أن أسلوب" المراوغة الدلالية" الذى يفضى إليه هذا التفريغ يتخذ مسارب أخرى فى شعر سعدى؛ إذ كثيرا ما نجده يعدد الأشياء المادية المعروفة، ثم لا يلبث أن يخترق وجودها الحسىّ ليجعل منها نافذة مفتوحة على آفاق الوجود المعنوى؛ تصبح كنايات تحتفظ بدلالتها فى مرتبة ثانية حيث تبرز فى لوحة المعنى الشعرى اختراقاتها المتجاوزة. تراها أمامك فتدرك ما كانت تعنيه وما أصبحت تدل عليه احتمالاتها فى سياقها الشعرى النافذ، لكنك لا تستطيع تحديده بدقة، يظل منبهما مفعما بفائض يستعصى على الإمساك والتأطير. وقد يتأتى لذلك بلازمة مكانية بالغة الوضوح، لكنها لا تلبث أن تباطن الوعى فيستحيل المكان الصغير إلى العالم وتتبادل المدينة الكبرى والحجرة الضيقة مواقعهما فى حركية دائبة. لنقرأ له فى قصائد باريس ما يقوله عن" غرفة سعد" ـــ يستوى أن يكون سعد أو سعدى فليست هذه هى المشكلة:ـــ

أى شىء بباريس يدخل غرفته

شجر الصين

والمسك

لوموند والسهر وردى

والفتيات اللواتى يراجع فى هاتف الصبح أثوابهن

البساتين

والنخلة المستحيلة فى الفيلم

رائحة السترة الجلد

فالنسيا..

.. .. ..

ثم يكرر هذا المطلع أربع مرات قائلا عبر ذلك" وباريس غرفته" فيمحو الحدود بين الغرفة والمدينة، كما محتها الغرفة بمحتوياتها بين الشرق والغرب، بين الداخل والخارج. بين المعطيات الحسية الواضحة والإشارات المبهمة الغائرة التى تنبثق منها. يلعب العطف بين غير المتجانس دورا أساسيا فى انخفاض درجة النحوية وتشتيت انتباه القارئ وشل حركته فى إنتاج دلالة كلية متماسكة نسبيا، وإحلال مناخ رؤيوى محلها؛ إذ لا يكاد المتلقى يفلح فى إقامة علاقة منطقية بين السهروردى وفتيات باريس، اللهم إلا أن تكون بين التصوف المتهتك ـ على طريقته ـ والشبق المعاصر المجنون بوسائله. بين البساتين التى تملأ الميادين والنخلة المستحيلة فى الفيلم، أى بين الواقع المعطى وما يترسب فى الذاكرة من دلالات رمزية هاربة. هذا التنقل النشط فى حركة العطف بين اللامتجانسات كان دائما وسيلة الحداثة الشعرية العالمية والعربية فى كسر نظام العالم وتكوين رؤية جديدة له. وأصبح الآن أداة الشاعر الفعالة فى تجذير إشاراته الحسية فى منطقة الخبرة المختمرة فى اللاوعى؛ حيث يمكن أن تتراءى للقارئ، لكن بمعان مراوغة؛ لأنها غير متراتبة. من هنا نحسب أن عدم التراتب فى أولوية المعانى هو سر المراوغة الشعرية عند سعدى، فهو عندما يقول فى أحد مقاطع هذه القصيدة ذاتها:ـ

أى شىء بباريس يدخل غرفته :

مرة

تحت سقف القماش

مسحت قطة فروها بالأغانى

وها هى ذى

بعد عامين

تلتذ ناعمة فى الفراش

فتراءى لنا القطة الناعمة الباريسية ـ بمشروعية سينمائية واضحة ـ امرأة غانية، دون أن يصبح بمقدرها ترجيح أحد الاحتمالات، نراهما معا بنفس الأهمية فى الحقيقة والمجاز. بنفس الدرجة التى تبدأ فيها المدينة ـ بمعطياتها البعيدة ـ فى التسلل إلى الغرفة على غير انتباه من الكاتب والقارئ. ولأن سعدى يفرغ ذاكرة شعره فإن قطته لا تقفز إلى القصيدة من سوناتا" بودلير" الشهيرة عن القطط، لكنها لا تستطيع أن تبرأ فى حساسية المتلقى من كل ما يعتورها من سحر وتمثيل. لا نستطيع إلا بتأويل مفرط أن نخترق قداسة القطة ورمزها الباريسى الوثير. تراوغنا إذن إشارة غير مقصودة فى ضمير النص الشعرى لتفتحه ثقافيا وجماليا على عالم شعرى يتولد برهافة وذكاء، ربما بكثير من المكر والدهاء. يتقن سعدى التظاهر بالبراءة وهو مخضب اليدين بالضرورة بآثار من سبقوه. يتظاهر بأن كلامه ـ كما كان يقول النقاد القدامى ـ مغسول، أو ينطلق من درجة الصفر بينما نجده فى الواقع معسولا مشبعا بحلاوة الشعر. لكنها حلاوة تنز من داخله، وتتوقف كثيرا على ذائقة المتلقى ودرجة استطابته. إنه يكتب شعرا فى حالة" مجاز دائم" يراوح مكانه، لا ينهيه إلينا وقد استوى رمزا تاما أو استعارة مفروغا منها، أو كناية متراتبة المعانى، بل يضعه أمامنا وهو فى حالة تخلق تدعونا إلى الاشتراك فى صنع مجازيته.

۞ تشكيل المتوحد :

من مفارقات التشكيل الشعرى عند سعدى أن قدرة القارئ على تمثل البنية الكلية للقصيدة التى يختار لها نظام المقطع الواحد أعلى بكثير من قدرته على هيكلة القصيدة المطولة، فكأن الشاعر يشبه هذا الخزاف المدهش الذى يقدمه لنا فى مطولته السردية الفارهة" مجاز وسبعة أبواب" فى دكان الفخار عند ابن حنصون الأندلسى فى مراكش الحمراء. يستطيع صياغة روحه لتنسكب فى الأوانى الصغيرة المزركشة، لكنه لا يقوى على تكوين الهياكل المعمارية الضخمة المتسقة؛ إذ لا تلبث أن تتحول بين أصابعه إلى قطع متناثرة تُربطها العجينة المشتركة فحسب، دون تراتب درامى شامخ. ويبدو أن مراوغة أبنيته الدلالية التى تعتبر الخصيصة الجوهرية لشعره هى المسئولة عن هشاشة ما يقيمه من نصب كبيرة؛ لأنها ينبغى أن تكون تعبيرية تامة الوضوح مفعمة بالأصوات المتحاورة والحركية المتنامية، لا تضيع استراتيجيتها فى ثنايا الإشارات الخفية، ولا تتراوح بين التجلى حينا، والكمون أحيانا أخرى. الأبنية الكبرى فى القصائد المطولة تظل متشذرة وعاجزة عن إشباع النماذج المتماسكة المتنامية إن تشبثت دائما بلعبتها فى الإيحاء الوامض والاقتطاع العاجل والتشتت المربك، إن حرصت على هذا اللون من كثافة الشعر الذى ينجم عن التراكب ويهرب من التواصل ويحتاج لآليات تأويلية مفرطة أحيانا كى يستطيع القارئ أن يمسك بخيط عام فيه ويزعم أنه ينتظم كل حلقاته؛ إذ إن قراءة ثانية يمكن أن تبرز لنا خيطا آخر قابلا للانتظام بينما تتولى المقطوعة الصغيرة بحكم طاقتها على استنفاذ الإمكانات التأويلية فى حركتين أو ثلاث وضع الحدود الدلالية للنص وكشف ما يغلب على الظن أنه

عالمه، وتتولى إلى جانب ذلك إهداءها من مديح من الصمت إليه يساعد على تشعيره وبنينته وإبراز هيكليته.

وبينما يبلغ طول النفس الواضح فى الشعر التعبيرى درجة الملحمية فى بعض الأحيان فإنه لا يسهم فى تكوين هذا النموذج فى الشعريات التى تراوح بين التعبير والتجريد؛ إذ تظل القصيدة الطويلة فيها قابلة للتجزئة إلى قصائد متعددة دون أن تفقد شيئا من دلالتها الكلية، بالقدر نفسه الذى يمكن للقارئ أن يتلقى مجموعة من القصائد القصيرة قد تشمل ديوانا بأكمله باعتبارها نسقا منتظما من حبات صغيرة تشكل فى مجموعها بنية كلية مكتملة، لكنه يفعل ذلك بمبادرة منه وليس بوضع يفرضه النص ويتحصن فيه.

وربما كانت ظاهرة غياب المرجعية عند سعدى سببا آخر فى صعوبة هيكلة مطولاته؛ لأن التناص مع عوالم الآخرين ولغاتهم ونماذجهم التعبيرية أكبر عون على الفهم والتلقى، فالشاعر الذى يشرع فى قوله دون اتكاء على ما بناه الآخرون سرعان ما يبدو وكأنه يتكلم بلغة غير مفهومة، ولا قبل للملتقى بمتابعة ذلك طويلا لأنه يحتاج إلى ما يؤنسه فى رحلة البحث عن المعنى النصى الشامل.

ولأن سعدى عاش بشكل مضاعف حياة المنافى والاغتراب، كتب كلامه فى الفنادق والبيوت المستأجرة، فإنه كان حريصا دائما على أن يكون" مسافرا بلا متاع" خاصة فى قصائده، رغم ما تقلب عليه من أحوال وأيديولوجيات، قام بإجراء عمليات" تعقيم كامل" للغته الشعرية حتى لا تتلوث بتقلبات الحياة السطحية ولا تشف عن أى حوار سمعه على المقهى أو أداره فى الهاتف.

ويكفى لكى نلتفت إلى مظاهر هذا التعقيم أن نقرأ كثيرا من قصائد باريس، فقد كتبت خلال الغزو العراقى للكويت، لكنها تبدو كما لو كانت تسقط كالحجارة من كوكب آخر، لا شأن لها بتلك الأحداث التى هزت الدنيا وزلزلت الوعى العربى وصدعت تاريخه. نجدها تتوقف بخبث ودهاء عند تفاصيل الوجود الحسىّ للمغترب وأسرار المعايشة الحميمة للطبيعة والمرأة مولية ظهرها تماما لما كان يشحن كل الناس بالتوتر والقلق والعذاب.

مثلا قصيدته" تفاصيل" المؤرخة فى ١٩٩٠/١١/٢٢ ــ لماذا يحرص على إثبات التاريخ بدقة وليست لها به أدنى علاقة سوى الدلالة السلبية الفاحشة ـ يقول فيها:ــ

الغرفة ملأى مسامير

غادرها الساكنون

وما خلفوا لى إلا المسامير

دقوا مساميرهم فى الخشب

أولجوها بقلب الجديد

وشقوا السمنت بهاحائطا من حطب..

ثم لم يتركوا أثرا غير هذى المسامير

من أين جاءوا بها؟

ما الذى فعلوه بها؟

عند رأسى مسامير

ملء فراشى مسامير

.. .. ..

أمشط شعرى فتسقط عنه المسامير

حتى الفتاة التى كنت أحببتها أبعدتها المسامير..

إنى امرؤ مثلكم:

أستريح إلى غرفة، وفتاة، وأغنية

فلماذا تكون المسامير لى؟

ربما كانت شدة البعد تؤذن بالقرب.. ربما كان مسكنه/ وطنه هو الذى يفرض على لاوعيه هذه الصورة النائية لميراث جارح مدبب وغير مفهوم، غرفته الصغيرة ملأى بالمسامير فتتوالى الصورة السيريالية فتطارده المسامير فى الماء والجيب والهواء والشعر والفتاة؛ تطرد عنه الراحة وتحرمه من حقوقه الإنسانية.

فلنستعرض إمكانات المشار إليه فى كلمة" مسامير" وتفسيراتها العديدة:

- نبدأ من دلالتها الحقيقية وإيحاءاتها فى اللغة العربية: جسم حديدى مستطيل تدق به الأخشاب لربطها أو تعلق عليه الأشياء على الحوائط.. عندما تبدو عارية تكشف عن آثار الاستخدام السابق وتشوه الجدران لا ننسى أن إيحاءاتها فى بعض اللغات الأخرى مختلفة، حيث تمثل أحيانا النقاط المهمة المحورية أو مفاتيح الموضوعات الخطيرة.
- تمتد دلالتها المجازية المحتملة بالاستعارة أو الكناية لتشمل الأفكار المؤرقة التى تنغرس فى الرأس وتطارد صاحبها حتى يلتاث.

ـ كما يمكن أن تمتد لتشمل المواريث الثقيلة التى يخلفهـا الآخـرون لنا، فتصيب حياتنا بالاختناق وروحنا بالإزهاق وتحرمنا من بهجة الحياة.

ـ قد تمثل موقف الفرد مـن الجماعـة، فالسـاكنون الآخـرون هـم الذيـن يخلعون علينا حاجاتهم ويخلفون لنا مشكلاتهم فنتساءل فى نهاية الأمـر ما هو ذنبنا كـى نبوء بـإثم مـن سبقونا مـن أجيـال أو عاصرونـا مـن جماعات؟ غريفة الشاعر إذن هى.عالمه الذى يجد نفسـه فيـه مطـاردا بآثـار الآخريـن المدمـرة. والفرضيـة التـى ينطلـق منهـا هـى حقـه فـى إعمار هذا العالم على هـواه وبمزاجـه. وهـى تشـف عـن تلـك الـروح المتوحدة المستوحشة التى تتجاوز مجـرد الاغتراب الوجـودى البـاهظ لتتطلع لفردية مستحيلة وتسـاؤل مفتـوح، إنهـا تسـقط نهـج سـعدى فـى كتابة الشعر على نموذج الحيـاة فـى تصـوره، يـريد أن يحيا متبـاعدا بـريئـا غنيـا عـن أى رابط يرث فيه هموم الجماعة الواخزة.

وإذا كانت طبيعة اللغة الرامزة وكلماتها المثقلـة بالإيحـاءات رغـم أية نزعة تطهرية فى الشعر قد فتحت منافذ القصيدة السابقة على تـاريخ كتابتها بما يسمح للتأويل أن يربطها بسياقها الخارجى على نحوٍ ما، ولا يكشف بصفاء تام عن هذا التوحد الشـرس المنفصـم الـذى يستبد كثيرا بشاعرنا فـإن بوسـعنا أن نشير إلـى نصـوص أخـرى كثيرة كتبـت فـى الآونة ذاتها مديرة ظهرها تماما لما كان يعج فيها، مثـل قصيدة بعنـوان "الصباح" فى ١٨/١٢/١٩٩٠ يقول فيها:ـ

تخرج البنت التى تعمل فى المخزن

من غرفتها بالطابق الثانى

تضىء النور فى السلم

يبدو وجهها مرتبكا، مرتجفا فى النور..

هذه البنت تستأنى قليلا

قبل أن يستلم الشارع دنياها

ستمضى البنت كالصبح إلى المقهى

تضم القهوة الأولى إلى كنزتها..

والبرد فى الشارع

والمقهى الذى تألفه يدفأ..

كى تحلم أن تبقى هنا:

تجلس فى الركن إلى طاولة؛

تقرأ، أو تسمع موسيقى

ومن يدرى...

لعل الحب يأتى.. فجأة..

أقصوصة شعرية خفيفة النفس هادئة الإيقاع، تقرأ فى الشارع مثلما تقرأ فى المكتب. تطلق العنان لخيال بسيط عن مصائر الشخوص وعوالم الكائنات البسيطة، لا مجال فيها لتأويل أو تفسير، ولو ذكرتنا بالسكرتيرة فى شعر" إليوت" لكان ذلك افتعالا غير مبرر فهى لا تراوغ القارئ عن معناها، بل تفضى له بذاتها منذ اللقاء الأول. نتسلى بقراءتها مثلما تسلى الشاعر بكتابتها بفضول الفنانين وهم يعبثون بتمثل حيوات الآخرين منزلقين على سطوحهم الظاهرة ومتجاهلين لاحتدام الحياة فى حناياهم واشتعال الذاكرة فى وعيهم. صورة مرسومة

من الخارج باقتصاد وعفوية، لكنها تشف عن أمر مذهل" ويل للشجى من الخلى" ويل للعراقيين فى باريس والكويتيين فى القاهرة ولندن من سعدى الذى يشغل فى هذه الأثناء بمتابعة فتاة عاملة فى مخزن كبير وهى تسمع الموسيقى وتحلم بالحب. هنا تستحيل البراءة إلى ذنب الانسلاخ الشديد. لكن الواقع أننا لا ينبغى أن نضيق بهذا الشعر أو نلحّ على موقعته فى التاريخ، فليس لنا أن ننتظر كتابة فى السياسة عندما نقرأ الشعر حسبه أن يغور فى سحب إبداعه كى نلقى إليه بوجدنا ومواجدنا، نتلقى عوالمه وندخل فيما يطلق عليه بعض النقاد" أوركسترا" إنتاجه لدلالته، فالمؤلف هو مجرد مدير لهذه الفرقة ونحن بعض أفرادها. نشهده وهو يرصد أوائل صيف إيطالى فى مايو عام ١٩٩١ فننسى أن ذلك وقع بعد المعركة البرية؛ ما علينا من البر والجو وصواريخ الحلفاء الشهابية، نقف مع مدير الأوركسترا وهو يعزف:

كيف تأتى الأغنية؟

بدأت :

كان فتى يركض عند البحر

والبنت

تدلت ذهبا مسترسلا

حتى مضيق الخاصرة

ثم فاضت مرمرا يلهو

على ظهر الفتى..

كان الفتى يحملها كيسا من التفاح

يا حمالُ :

هل أحسست فى صلبك ماء الأغنية؟

فنتساءل: كيف يتأتى تشعير الكون؟ زحزحة اللغة القارة عن مواقعها الساكنة الأليفة. كلمة أغنية فى هذا السياق تعنى انفتاحا موسيقيا على هارمونية الوجود بين الذكر والأنثى، من المداعبة إلى الإخصاب. خارج كل القيود وبملء الجسد حرية والروح عشقا ودلالا. ثم تتوالى عمليات التشكيل الحركى الراقص فى لوحات فاتنة من ركض الفتى، وتدلى كل البنت ـ لا مجرد شعرها ـ ذهبا مسترسلا، ثم فيضانها مرمرا على ظهر الفتى يحملها كيسا من التفاح فتجرى فى صلبه مياه الأغنية. هنا تضيع حدود الزمان والمكان، حيث لا نشهد سوى الإنسان فى أكثر لحظاته حميمية ورشاقة وارتباطا بجوهر الوجود الحر الخلاق. هنا يتحول المشاهد إلى مشارك والبحر إلى مرفأ والمؤلف إلى قارئ عند جذر الشعر وهو ينبت فى الحياة وفى نسغ اللغة فيسجل ذبذباتها الهاربة عند أوائل الصيف، هنا يمتلك الشعر نقاءه، والكلام حلاوته.

۞ ملء الثقوب :

كيف نتعرف على درجة صفاء الشعر عند سعدى يوسف؟ عندما يشدنا إلى عالمه النقى المرهف فى لحظاته المسنونة والمشحونة بشحن بارد؟ عندما يفتح نوافذ الكلمات كى تتأرجح فى فضاء المجاز وتنتهى دائما إلى المراوغة؟ عندما يعدد منظومة مشاهد الحياة اليومية بحياد تام وقد نجح فى تشعيرها دون عناء يذكر؟ ذلك وارد وملموس فى كتابته، لكن ثمة لحظة رابعة تبدو كتابة سعدى وهى تتشبث بصفائها الطبيعى عندما يجرها إلى ما يعكر صفاءها ويشوش عليها بأصوات الآخرين أو

محاورتهم، تتأبى حنيئذ عليه وترفض الانصياع له حفاظا على فرادتها المخيفة؛ ذلك لأن شاعرنا لا يستطيع تمثيل مواقف الغير ولا تلبس حيواتهم، هو مستغرق دائما فى عالمه الشخصى البحت. لو وقف على المسرح ـ وقد حاول ذلك ـ ما نطق إلا بمونولوج طويل يرمق خلاله الحضور كى يلمح تأثيره عليهم، أما أن يتنحى قليلا عن دائرة الضوء كى يسمح لأصوات أخرى أن تحاوره أو حتى تجاوره فهذا مالا يطيقه. من هنا دخلت تجاربه المسرحية النادرة دائرة الأساطير الملحمية، وكادت تخلو قصيدته من العرق الدرامى المحترم حتى وهو يمطها بشكل مصطنع. وإذا ما حاول الفكاهة لم تسعفه قدراته كثيرا فى تخليق المفارقة وتوليد الطرافة منها، على اجتهاده الدءوب فى هذه المحاولة لنقرأ له مقطوعة صغيرة بعنوان" مهزلة" علنا نجد فيها بعض الهزل الجميل:ـ

لست نيرودا

لكى أعلن أنى قادر أن أكتب الليلة هذى

أكثر الأشعار حزنا

مثلا :

إنى وحيد

(ربما خيبت ما كنتم تريدون)

إذن

فلأقل :

الليل طويل

(هكذا خيبتكم ثانية)

فلأقل :

البنت التى أحببتها قد سافرت أمس

(وهذى خيبة ثالثة)

هل قلت إنى رجل أخطو إلى الستين لكنى بلابيت؟

وهل قلت: بلادى لم تعد لى؟

أم ترانى قلت: إن الموت فى الغربة دارى؟

حسنا

لا تضحكوا منى

أما قلت بأنى لست نيرودا

لكى أعلن أنى قادر أن أكتب الليلة هذى

أكثر الأشعار حزنا؟

أن تتحول المأساة إلى مهزلة هذا أبسط الأشياء؛ لأن مفارقات النفس والحياة لا تنفذ، وهى كفيلة بجعل أكثر المواقف جدية وقداسة مفرطة فى هزلها وعبثها. لكن شاعرنا المتوحد المتجهم لا يتقن هذه الصنعة، لا يعرف طرائقها ولا مساربها. كان بوسعه مثلا أن يستحضر نيرودا ويقلده، لا أن يبدأ بنفى تماثله معه. ثم من الذى قال إن أكثر الأشعار شعرية ـ فضلا عن أم تكون حزنا أو فرحا ـ هى التى تعبر باقتصار وجيز وتقدير مدمر عن حالة صاحبها أو موقفه. إن هذا هو نقيض الشعر الذى يعرفه ويكتبه سعدى. هو يحاول تمثيل دور الشاعر

بنزع قناع الشعر بالذات. لكنه يلتف من ناحية أخرى، يخاطب الجمهور مباشرة خارقا قانون المسرح فى الجدار الرابع. يعترف بصدق أنه خيبّ ظن المشاهدين، لقد أراد وقصد عمدا إلى هذه الخيبة، لم تتولد أية مفارقة بين وعى المرسل وحساسية المتلقى بسوء فهم.

يعيد ثانية محاولة قول شعر يعرف أنه نقيض الشعر: الليل طويل لا تسفر اللعبة عن أى ظرف؛ يعيد رصد خيبة المشاهد دون ضرورة. يمضى فى إيراد التقديرات النثرية على نفس الوتيرة. إنه لم يتلبس بالدور كما ينبغى، هو نفسه ليس مقتنعا بما يفعل فكيف له أن يقنعنا؟ يجرفه التيار ليعترف بما يوجعه فى موقفه الوجودى الحيوى، حتى لو كنا قد ابتسمنا من قبل فسوف تحترق البسمة على شفاهنا. اللعبة بسيطة لكنها ليست فكهة، ونيرودا ليس حاضرا فيها. سعدى يعبث بتجهم ونثرية لا يمكن معهما أن ننفجر فى ضحك أو نعيش جو المهزلة. إنه لم يتدرب جيدا على معابثة الناس ومشاكستهم والدخول فى قفشات ساخرة معهم. لقد عكر ماء شعره الصافى دون أن ينفث فيه تيارا مضادا دافقا يصنع دواماته. أراد أن يتخلى عن نقائه فتجلت محدوديته وجهامته. اتضح أنه كى تقيم عالما دراميا أو كوميديا متعدد الأصوات والنبرات فإنك تحتاج لأدوات أخرى سوى أن تتظاهر بقول ما ليس بشعر، فهذا لا يولد أية مهزلة.

وبمناسبة حديث سعدى عن" نيرودا" وعدم قدرته على استحضار صوته فقد كنت دائما أحسد الشعر المكتوب بالإسبانية فى ازدهاره المعاصر خلال ما يطلق عليه النقاد" العصر الذهبى الثانى" وأتذكر شيئا من منجزه الجمالى الفائق، حتى لدى أشد شعرائه أدلجة وولعا باللغط السياسى. كنت ولا أزال شديد الإعجاب مثلا بقصائد نيرودا عن"

العناصر الأولى" عن الماء والشمس والهواء والنبات، وأرى فيها رؤية متجددة للكون، وأتساءل عن شعرنا العربي الحداثي: لماذا هو مثقل الذاكرة وصعب النطق وغائم النظرة دائما؟ لماذا هو متغضن ومبحوح ومجروح فى معظم الأحيان؟ ألا يتاح له من يستطيع أن يعيد شبابه ويخلق له لغة صافية بسيطة وهاربة من تاريخه العجوز؟ لكننا عندما نمعن فى قراءة تجاربنا الكبرى سرعان ما تتجلى لنا هذه الحقيقة: لدينا بالفعل نماذج باهرة من هؤلاء الشعراء لكننا لم نتمثل عوالمهم بعد، ما زلنا نراهم جزرا معزولة، لا تصنع تيارا غامرا، بعضهم ألقى بعصاه والبعض الآخر ينتظر مستقبله بين القراء المجهولين.

بوسعنا دون مبالغة أن نعتبر سعدى من هؤلاء الذين يردون للشعرية العربية شبابها وهو يكتب نثاره المتألق فى دواوينه الأخيرة، لقد برع فى قصيدة المقطع الواحد بحيث لا تبدو مبتسرة ولا مكتنزة. هناك نعثر عليها فى حجمها الطبيعى الجميل تستنطق الأشياء والعناصر وترقب العالم بعيون بريئة وذكية، تلقى تحيتها للقارئ هكذا:ـ

الشمس

وهى تقول صباح الخير

للسروة فى منعطف الشارع

تنشر قبلتها

توسع سروتها قبلا

هابطة

من خصلات السروة

حتى السرة

حيث الخصر...

إنه أرهف من أن يجعل الشمس تنكح الشجر، لكنه أخصب من أن يتجاهل هذا الأمر الحيوى. فتقوم النقاط بإكمال ما يشير إليه. لكن المهم ليس هو هذا الفعل الأيروسى، المهم هو الحضور الشعرى الصافى لكل من الشمس والسروة فى لحظة التحية؛ حيث يكتمل بهما الوجود الإنسانى وتلتف حولهما رؤية الشعر المتجددة كما تفعل فى كل اللغات الحية.

وإذا كانت نظريات القراءة قد اهتدت مؤخرا إلى ما يعتور الكناية من ثقوب معتمة وفراغات دلالية تنتظر دائما من القارئ إكمالها حتى يلتئم جسد المعنى فإن المبدعين بحدسهم الخلاق قد صنعوا ذلك من قبل على صفحات الشعر. وكان ذلك بالغ الفعالية وظيفيا لسبب بسيط وهو أن تشعير الكلمات يتوقف فى أحيان كثيرة على كيفية إحاطتها بسوار لامع من الصمت.

ربما كان سعدى يوسف من أكثر شعرائنا توظيفا لهذه التقنية البصرية؛ إذ إنه كثيرا ما يحاور قارئه بطريقة محددة هى أن يكتب عددا معينا من سطور الشعر ويترك له عددا آخر محسوبا بدقة بالغة، منقوطا بانتظام وكأن حجم" الثقب الدلالى" لابد له أن يتأطر فى هذا الفراغ المحسوب. وفى آخر مجموعة له تحمل عنوان" الوحيد يستيقظ" يمضى فى قصيدة" اليقظة" على النحو الآتى:ـ

لم تكن مطفأ ساعة انتصف الليل فى غرفتك

كنت تدخل تحت الملاءة

تلتم تحت الملاءة

ما أبرد الليل فى غرفة السطح

ما أبعد الخصلات التى سافرت أمس

ما أبعد النافذة

.. ..

.. ..

.. ..

أنت تلتم تحت الملاءة

تغمض عينيك

تسمع همسا

ووشوشة ربما كانت الموج

تشعر أن حريرا يمسد صدرك

أن الندى يترقرق فى العشب

فى غيضة الخيزران

.. .. ..

.. .. ..

.. .. ..

وتمضى بقية القصيدة على هذا النمط المتراوح بين الكلام والصمت، بين السطور والنقاط، وهنا نلاحظ عدة أشياء:ـ

أولا: ترتبط الفراغـات بحركـة النـص فـى تشـتته وتماسـكه. فهـى تشير إلى فترات السكوت مترجمة إلى نقاط. وكأن خاصية الشفاهية فـى الإنشاد وهى تفسح المكان لخاصية الكتابية تورثها شيئا من طبيعتها بعـد أن تترجم إلى الشفرة الخطية الجديدة فتجبرنـا علـى أن نصمـت ونتـأمل ونقرأ المحو بين سطور الكتابة.

ثانيـا: عندمـا يعـود النص للإمسـاك بـالخيط بعـد الفـراغ يسـتأنف مسارا نحويا منقطعا؛ فمطلعه" يتوجه إلى المخاطب" لم تكن مطفأ" وهـو على سبيل التجريد، لأنه حديث مراوغ للـذات ومتلبـس بحالـة المواجهـة معها ومع من هو فى حكمها من المخاطبين. وبداية استئنافه تنطلق مـن النقطة نفسها:" أنت تلتم" لتصل ما انقطع.

ثالثـا: تمثل الفقرة الأولى مدى مكانيا متطاولا يأتى بعد ثلاث صيغ تعجبية اثنتان منهما تشيران للبعـد بشـكل مبـالغ فيـه" مـا أبعـد" وهـو مـا يجعل النقاط امتدادا للمسافات فى رحلة مستغرقة، ويجعل العودة التئامـا داخليا يتطابق مع الانكمـاش تحـت المـلاءة، فكـأن الصمـت يلعـب دورا أيقونيا فى مشاكلة الدلالة من الناحية البصرية.

رابعا: ربمـا كـان للنقـاط أن تقـوم بـدور الفواصـل المقطعيـة التـى تضع حدود البنى الجزئية للنـص فـى توزيعاتـه السـطرية. لكنهـا عندمـا تشحن بتموجات متعددة استعدادا لكلام مستأنف لابد أن تمثل فى متخيـل المتلقى ما يزيد على النقطـة الواحـدة؛ أى أن تشـير إلـى فـائض المعنـى وتسمح للثقب أن يشف عما وراءه، مثلما نجد فى النقاط الثانية التى يتم بعدها استئناف الكلام عن الروائح والخمور المسكوبة فى روح اليقظـة. وهذا يحملنا على تعداد حالات الدلالة وتنوعها طبقا لعلاقاتها مع الكـلام

المذكور، فالسكوت عنه ليس شيئا واحدا ولا صمتا فارغا، إنه كلام من نوع آخر، يترك للقارئ أن يتم تشكيله ويتصور تموجاته، دون أن يغير ذلك من طبيعة التجويف الذى احتدم فى قلب القصيدة وأصبح علامة على هيكلها الشعرى.

۞ الحرية وشعرية السؤال :

صناعة الأسئلة من أهم أدوات الشعر الصافى، فبعده عن التقرير النثرى لا يكمن فقط فى قدرته على تضفير الصور وتحفيز التخيل وتنشيط الطاقة الخلاقة لمتعاطيه، وإنما يتمثل هذا البعد أيضا فى طرح الاستفسارات ـ الحقيقية والمجازية ـ عن الذات والآخر، عن الطبيعة والإنسان، عن منظومة الكون الشاملة. فخلف كل ثنية من الوجود يتراءى ألف سؤال عن ماضيها وحاضرها، علاقاتها وغياباتها. فى ضباب هذه الأسئلة تنبت عروق الشعر الأصيل وتبرز سيقانه اللامعة، فالشعر لا يستوطن اليقين المصمت ولا الإجابات المسبقة، بل يعيش دائما فى هذه المنطقة المتراوحة بين الصمت والنطق، بين السؤال والإجابة، بين فتنة النحر ومنابت الصدر. وقد تعود سعدى على أشكال بديعة للسؤال، منها هذه الصيغة المحببة" هل قلت.." التى تراوغ فى الطرح وهى تفضى بالقول، كما قد يطرح السؤال بإغماض العين وتكرار النتيجة. نراه مثلا يبنى قصيدته" جواب" على عدد متدفق من الأسئلة الملحاحة:ـ

ماذا يمكن أن تمنح هذا الكون؟

ثم يستعرض الاحتمالات المتعددة التى لا تقوى بها الكلمات على أن تضيف لعناصر الوجود الأولى شيئا، لكنه ينتهى ـ بعد فاصلة النقاط المجوفة بطبيعة الحال ـ إلى احتمال فى جواب يضعه هكذا:ـ

أحيانا تغمض عينيك

وفى أقصر من لحظة

تشعر أن الأرض سماء..

هذا ما يمكن للشاعر/ القارئ أن يمنحه للكون، يغير أوضاعه، يقلب ـ ولو فى داخله كيانه. أما فى الخارج فغالبا ما يظل على ما هو عليه بالنسبة للآخرين. لكن هذا الجواب ليس قليلا، فهو يتضمن تاريخ الوجود الباطن العميق للوعى الشعرى للإنسان، يحرر طاقته لتصنيع كونه وليقيم موازين عالمه عندما يختل العالم حوله.

وإذا كنا قد رأينا سعدى قادرا على أن ينفض عن كتفيه تراب السياسة ويتطهر منها عندما يكتب الشعر، ويغوص إلى جذور الموقف الإنسانى ليطرح عليه الأسئلة الحارقة، فإنه يترفع كثيرا عن إبداء الرأى، لكنه لا يملك الكف عن طرح الرؤية، ويتناول المناطق المطروقة فى أدبيات الوطنية فيقول عنها شيئا يمكن أن يضاف إلى ما حفظناه عنها فى الصغر، بمذاق الشعر الحداثى الصافى الجديد، يرسم لحركته خارطة مدوخة تنتهى إلى قرار لا يملك أن يراهن عليه بالشك، لعلها إحدى حالات اليقين النادرة التى لايمكن أن نلومه عليها، يقول لنا ولذاته:ـ

من بلد ستدور إلى آخر

ومن امرأة ستنفر إلى امرأة

من صحراء إلى أخرى
لكن الخيط المشدود مع الطائرة الورقية
سيظل الخيط المشدود
إلى النخلة
حيث ارتفعت طيارتك الأولى

فالولاء عنده يتقلب للبلد والمرأة وصحراء الوجود، لكنه ثابت إلى جذع النخلة التى انطلقت منها الطيارة/ القصيدة الأولى، لا يمكن أن نعتبر هذا كلاما فى السياسة، لكنه فى صلب سياسة الكلام الشعرى، وإذا لم يكن بوسعنا الآن أن نختزنه فى ذاكرتنا ونسترجعه بكل صيغه وإيقاعاته كما كنا نفعل مع أبيات نظيرة له فإننا لا يمكن أن نكف عن تمثله بما هو متخيل صورى ووجدانى، طفولى وشعرى، يرف على الروح ويحلو لها، لا يتشدق به اللسان، بل يتراءى فى كل حلم كحقيقة جوهرية عارية مثل حقائق الكون الكبرى ترى أية شعرية مخالفة لما تعودناه سوف تحتفظ بهذا الكلام فى ضميرها المكنون؟

على أن آخر قصيدة فى هذه المختارات يكتبها سعدى بطريقة صريحة بادهة، تتخلى فى الظاهر عن استراتيجية المراوغة والتجويف، وتحاول أن تمسك فى قبضتها الحانية بعصفور الدلالة الشعرية وهى تحدد فضاءه وتمنحه اسمه الذى يعرفه كل البشر" الحرية" إنه يخاطب فيها الكاف والكافة، الأنا والآخر، ملء الأرض والسماء:ــ

وحدك، أنت حرٌ
تختار سماء فتسّميها
وسماء تسكن فيها

وسماء ترفضها
لكن عليك لكى تعرف أنك حر
وتظل الحر..
أن تتشبث من موطئ أرض
كى ترتفع الأرض
كى تمنح أبناء الأرض
أجنحة...

فهو يقول ما يريد هنا دون مناورات أو مراوغات طويلة، حسبنا أن نتملى طريقة تشكيله لهذه الدلالة الفادحة. مثلا تقديم الحال الجامدة والمؤولة إلى" وحيدا تصبح حرا" يلتقى مع تيار الارتكاز على التفرد، فالحرية سماء لا يطيقها جميع الشخوص، يصنعها كبار الأفراد المبدعون برفقة جماعاتهم، وهى لا تنتصب فى فراغ، لا تقوم على الوهم، لابد لها أن تتأسس على موطئ قدم، موطن إنسان تتكئ عليه. فإذا ما انغرست فى الأرض ارتفعت بها لتطاول السماء، منحت أبناء هذه الأرض أجنحة تحررهم من الضرورة، لتطلقهم فى فضاء الحرية.

هنا لم يبق لدى الشاعر الذى تحرر من أوهام الأيديولوجيات سوى هذا اليقين الخالص المعادل لشعره الصافى، إنه الحرية التى تسمو بالإنسان دون أية حاجة للميثولوجيات القديمة، إنه يواجه هذا اليقين من نقطة الصفر ويعانقه فى صفاء مدهش لكن هل كف سعدى بذلك عن مراوغته؟ لا فهذا ليس آخر الشعر عنده، إنه مجرد تأسيس للوعى المحدث فى قلب تلك الشعرية الخالصة.

بلند الحيدرى وشعرية الصمت

وصف مارون عبود شعرية بلند الحيدرى عندا انبثاقها فى منتصف الأربعينيات فى ديوانه الأول "خفقة الطين" بأنها من وحى الصمت وإلهامه، وكان محمد مندور فى مصر يبشر حينئذ بشعرية الهمس، وكأنما أخذ الفكر الشعرى العربى فى مختلف الأنحاء الفاعلة فى تشكيله فى استشراف مرحلة جديدة من القول المبدع تعزف عن الخطابة الجهيرة والرومانسية الصارخة، وتنحو إلى تجريب الاقتصاد وتفضيل الحميمية التى تسمح بابتكار الرؤى المندهشة وتخليق الألوان الناعمة. انشقت تربة العراق الخصيب عن أربعة سيقان غضة، لم تلبث ان أصبحت فارهة لنازك والسياب وبلند والبياتى، وأخذت تملأ الفضاء العربى فى النصف الثانى من هذا القرن بوهجها وتعدد طيوبها، تميز من بينهما الحيدرى بعزوفه المبكر عن زحمة التنافس اللاهث، وجنوحه الواضح إلى هوامش الصمت وما يشبهه من قول خافت لطيف، ثم بقدرته المبكرة على تحديد إطار محكم لقصيدة قصيرة وبليغة، تدور سطورها حول العشرين فى المتوسط، تمتلك دائما مخاطبها بضمير الشخص الثانى الأنثوى، تناجيه وتحشر القراء تحت عباءته لتشهدهم على تقلبه وفتنته. تترفع بكبرياء لافت عن التهافت الرومانسى الذائع دون أن تفقد نضارة العواطف. وتختار معجما جديدا من كلمات بسيطة وأليفة، لكنها تعرف أوضاع اللغة الشعرية وتتقن صناعة أشكالها وأنماط

صورها الجديدة تستشعر وقع الزمن وتجنح إلى اختصار العمر فى برهة مركزة وجيزة.

كانت هذه القصيدة تتجه دائما إلى الداخل الإنسانى مقاومة بشجاعة صخب الخارج الاجتماعى الثورى، تعيش بالقراءة الصامتة بعيدا عن الإنشاء، وتؤسس بتواضع لنوع مختلف من الشعرية العربية المتواصلة بقوة مع فنون التشكيل والموسيقى فى جمالياتها المكنونة. ومع أنها لم يقدر لها عند بزوغها أن تحتل ذروة المشهد العام بضجيجه وتقلباته إلا أنها ظلت دائما فى طىّ ديوانها الأثير محافظة على جاذبيتها النضيرة وكفاءتها التواصلية الجميلة. لا تتعرض للمسخ ولا للنسخ، ولا تقبل الحذف أو التعديل، تتخذ مسارا عكسيا لقرائنها الصاخبة، فلا تعمد للاشتباك الحاد مع الواقع الخارجى سوى فى خريفها الأخير، لكننا عندما نتأمل مسارها بعد خمسين عاما الآن ندرك صواب استراتيجيتها، وصدق نبرتها فى الخطاب الشعرى عندما تخففت كثيرا من الأيديولوجيات العاتية، وحملت مسئوليتها المتفردة فى التعبير عن الجوهر الإنسانى فى عالم اليوم.

ولكى نتمعن فى بعض الملامح الفارقة لهذه الشعرية نقترب أولا من نصوصها الأولى، حينما كانت لا تزال تتلعثم بحروفها وهى تبحث عن بلاغتها الخاصة بعيدا عن الشعر السائد فى الموجات الجديدة. يقول بلند فى ديوانه الثانى" أغانى المدينة الميتة" الذى صدر فى مطلع الخمسينيات؛ فى قصيدة بعنوان" أود لو كنت":ـ

سنلتقى

حين يموت الظل والضوء

وحيث

لا يدركنا شئ

وحيث لا يجمعنا نوء

بل عابر أراد أن نلتقى

فنلتقى

حتى إذا ما انتبه الملتقى

وانسلّ عن غرقى مداه الدجى

سخرت من نفسى لتلك الرؤى

تلك التى تريد أن نلتقى

فنلتقى

وأنت

أفق فوق ما أنت

بعيدة الأغوار كالموت

عميقة

صفراء كالصمت

أود لو كنت كما نلتقى

فنلتقى

بكلمات عارية مقتصدة يخترق الشاعر كثافة الوجود المادى للحياة اليومية لينفذ إلى ركن هادئ فى الماوراء، فى ميتافيزيقا اللغة والحياة بوعى حاد ساخر من رؤاه ذاتها، لكنه قادر على أن يطول مبتغاه وهو يضعه فى الأفق الفوقى. بوسعنا أن نرقبه وهو يبطل مفهوم المكان لينفذ

إلى ما وراء المكان، حيث يموت الظل والضوء، وحيث يختفى كل أثر للنوء. ثم يأتى الجهاز البلاغى المباشر فى أوضح تجلياته التصويرية، فى التشبيه على وجه التحديد، ليقوم بوظيفته فى تحويل المخاطبة إلى كائن ميتافيزيقى خالص، ممعن فى الغياب، فهى كالموت بعيدة الأغوار، وكالصمت شديدة الشحوب والاصفرار، كل هذا يضمن" اللامكان" المهيأ للقاء، الملائم للرؤيا والمجاوز للمألوف.

بوسعنا أن ندرك الأبعاد المحتملة لهذا الضمير المخاطب عندما يتفلّت من الانحصار فى الأنثى المحبوبة كى يشمل الذات وأسرارها، الكلمة الشعرية وأغوارها، الروح وعوالمها الخفية. فى هذه الحداثة المبكرة تفسح القصيدة مجالا رحبا لخيال التلقى وتأويل القارئ. تستند إلى إيهام خصب متعمد، وتتفلت من المعنى المحاصر المنضد. لاشك أن هذه المقطوعات لم تكن حينئذ من أنجح نماذج الشعر المتداولة على مقاهى بغداد الصاخبة، فليس فيها ما يشبع روح الحركة الخارجية، لكنها كانت تصنع بشكل وئيد ومتعثر قليلا مسارا مخالفا لشعرية متميزة برهافتها وحيويتها الفردية الصامتة.

هل كانت تعبر عن هذا الشعور الجماعى بالخيبة، كما حاول أن يصفها المستشرق" دزموند ستيورت" وهو يلحقها بنبرات العصر الحديث فى مواجهة قصائد الحماسة التى يلهج بها شعراء الحماسة؟ ويتعين علينا حينئذ أن نعتبرها خيبة الشباب المبتسرة فى عالم لا يستطيعون التحكم فى قوانينه، أم أنها كانت فعلا شعريا إيجابيا يقوم بتوسيع مدارك القصيدة العربية وتمديد مستوياتها التعبيرية عن لحظة طموح إنسانى خلاق لإعادة صياغة الكون والحياة؟

أحسب أن آنية القصيدة السياسية المباشرة وحاجتها للاعتذار لقراء الأجيال التالية بأنها على الأقل تقوم بوظيفة التذكار تجعل من هذا النوع الصامت شهادة بليغة على تعدد لغات الشعر ورموزه بما يكفى لاستيعاب جميع النبرات والأشكال وإدماجها فى الذائقة العامة المعاصرة دون نفى أو استبعاد؛ إذ إن ما كان يبدو هامشيا فى حينه لا يلبث أن يتعدل فى موقعه ليمثل بؤرة الصورة فى لحظات تالية.

۞ لين العبارة :

إذا كان الشعر العربى فى العراق، فى هذه الآونة المتدفقة، يمتاز بالصرامة وكثير من خشونة التعبير، فإن قصائد بلند الحيدرى كانت شديدة الرقة التى تبلغ حد الليونة اللدنة والضعف الظاهر. كانت تلوك صيغا بسيطة وتعجنها عدة مرات بتكرار يكاد يكون قريبا من تخوم التمتمة غير الغنائية. لاشك أنها كانت تشف عن مزاج مختلف عما يستسيغه الأشاوس المغاوير. لن نبحث له عن تأصيل عرقى أو تعليل فلسفى، فهذا خارج عن نهجنا فى تحليل الأساليب الشعرية فحسب، وإنما سنتلمس مظاهره فى أوضاع اللغة وصوغ العبارات والطريقة المقتصدة الشحيحة فى استخدام المجاز لتلبيث صورة غائمة متوارية. سنرقبه فى أقصى حالات صراحته فى مواجهة الحياة العامة، خلال حديثه عن الآخرين. هذه الصراحة الناعمة التى لا تحتاج لتحديد تاريخى ولا شروح اجتماعية، بل يكفى لفهم سياقها فى خطوطه العريضة ما نعرفه عن جميع بلاد العالم الثالث وتحولات صراع أبنائها فى سبيل الحرية من المغتصب الأجنبى أولا، ثم من جماعات احتكار السلطة الداخلية وما تمزقه من النسيج الاجتماعى، أو تحبطه من أحلام الشباب وهى تسحق رؤاهم الطازجة الوردية.

فى قصيدة بعنوان" إنها تنتظرنى" من ديوانه الثالث الصادر فى منتصف الستينيات" خطوات فى الغربة" يقول بلند:ـ

واهتزّ ظلّ من بعيد

لا.. ليس ظلى

ويلوح ظل من جديد

لا..

ليس ظلى

فأنا/ هنا

فى السجن يا أمى أجر براعتى

فى ألف غلّ

ويدق نصف الليل.. نصف الليل

مثل الويل

ينبس فى قلوب الأمهات

أمى كباقى الأمهات

عينان.. تنتظران من آت لآت

ويلوح ظل من جديد

لا..

ليس ظلى

فأنا/ هنا فى السجن يا أمى

هنا.. رقم/ يشدّ يدى بغلّى

نتيجة لوضوح النموذج السردى فى هذه المقطوعة، حيث يتلبس بصوت القصيدة بضمير الشاعر منذ العنوان" إنها تنتظرنى" ثم لا يلبث أن ينتقل المنظور إلى عين الأم التى ترقب الظلال، فإن تلك الكناية الرهيفة عن الشخص بالظل، ستصبح فيما بعد مناط الدلالة الأساسية فى معنى القصيدة كلها.

وعندما ينتقل المنظور الزئبقى إلى صوت القصيدة مرة أخرى فى حديثه عن الأم التى لا تعدو أن تكون مثل بقية الأمهات فإنه يقوم باختزالها إلى مجرد عينين تنظران وتنتظران. وحينئذ نجد أن التتابع السردى فى متواليات الصورة يجعل التنسيق الإيقاعى للجمل، وغلبة التنفيذ بالقافية الداخلية يحيل اللحظة المرصودة فى القصيدة إلى لحظة مشحونة بتوتر شعرى واضح، مرتبط بدراما الحسّ وتوفز الشعور. كما ينظم معطيات الشكل التعبيرى فى تكرارات متمتمة؛ تستغرق مساحة عريضة من حجم القول. وهنا نرى كيف يتراوح مدار الكلام على التأرجح بين لحظتى اليأس والرجاء فى بروز الظل/ الشخص. وفى كل مرة يتضح أنه ظل فارغ لا يقدم الابن المرتقب. يتكرر هذا أربع مرات فى قصيدة موجزة نسبيا وبنفس الكلمات تقريبا، وهو ما يجعله تكرارا غير بليغ، حتى وهو يشهد بالقدرة التشكيلية الصارمة، الشحيحة فى الألوان والأصباغ، مهما كانت قديرة على استثمار الكتلة وإنطاق الفراغ. اللغة هنا تعانى من فقر واضح، يستثمر بطريقة شعرية. ولنقترب حينئذ من بقية المقطوعة المتقنة فى تمثيل العالم الخارجى للظل الغائب:ـ

وتمر أقدام السكارى

ويمر عطر من حديث عن عذارى

وتمر قهقهة تجرجر مومسات

وتظل أمى

قلقا يهمهم فى السكون وحفنة

من ذكريات

ورؤى تهوّم حول اسمى

ويلوح ظل من جديد

لا..

ليس ظلى

فأنا.. هنا

فى السجن يا أمى

هنا.. وحدى أعيش بدون ظل

طالما أشاد نقاد بلند ببراعته فى توزيع الكلمات على السطور والتلاعب بالتفاعيل وجرأته على كسرها فى بعض المواقع. وعندما كنت أنقل هذه السطور حاولت إدماج بعضها للاختصار فى البياض، لكننى قللت من ذلك احتفاظا للشعر بآلياته فى توليد معناه، فالفراغ الذى يعقب كل كلمة ليس ممسوحا ولا خاليا، بل هو مشحون بدوره يقطع المعنى ويشحذه بدرجة عالية من الكثافة، الأمر الذى يتطلب احترام توزيع الشاعر والإشارة إلى أى إخلال به.

وإذا كانت بعض الدراسات الأسلوبية الإحصائية تشيد بلغة الأدب والشعر إذا كانت مفعمة بكمية كبيرة من المفردات المتنوعة فى جذورها اللغوية، فإن التحليل التطبيقى لنماذج الشعر الرفيع يشهد بأن هذا اللون

من الثراء خارجي بحت، وأكثر منه دلالة على قدرة الشعراء إمكانات التصرف البارع بعدد محدود من المفردات وتوليد أقصى الطاقات الشعرية إيقاعيا ودلاليا منها. ونموذج بلند في هذه القصيدة بليغ في البرهنة على ذلك، فهو يدير قوله كله على تراوح الظل وانحساره. بل إن بقاء الأم مترقبة متلهفة ينغرس في الجذر ذاته" تظل"، وتصبح الكناية المحورية للسجين أنه يعيش" بدون ظل" أي بدون نور ولا حياة، مقطوعا عن شجره الأم ومجالها الحيوى.

۞ تجارب الأشكال :

حاول بلند في الستينيات أن يخرج من جلده ويغير أسلوبه في الكتابة الشعرية. حيث فتنته دعاوى الجدلية المادية والفقه بالتحليل النفسي والولع بترديد شعارات الدرامية والملحمية الرائجة. لم يرض بمحاولة إنجازها في إطار النماذج التي أتقنها في القصيدة، آثر أن يغامر بكتابة تحتضن تعدد الأصوات وطول النَفَس كتب حينئذ ديوانه الخامس الغريب" حوار حول الأبعاد الثلاثة" بقصائده المطولة المتفلسفة. استثمر قراءاته خاصة في هيجل وفرويد وريلكه ليتحدث عن قتل الأب وثورة الإنسان وأبعاد المطلق. لكن المشكلة حينئذ أنه سفح الشعر من أجل الفكر. لم يقو على تخليق مسرح حيّ مفعم بالتآلف الحقيقي بين حركة الداخل والخارج، مسرح تتجسد فيه المواقف بالتعارض والتنوع والتعبير الشفاف عن تجليات الوجود.

ومع أن بلند يمتلك كما أشرنا من قبل طاقة تشكيلية بارزة وتوقا دراميا محموما إلا أن هذه التجارب الشكلية لم تنجح لديه، فلم يعد لتكرارها فيما بعد، وأظن أنه قد أدرك بذكائه الإبداعي إخفاقها مما

يذكرنا بتجربة قريبة لسعدى يوسف فى المسرح الأسطورى انتهت إلى النتيجة ذاتها.

وأحسب أن الكتابة المسرحية تحتاج لأكثر من الطاقة الغنائية والقدرة التشكيلية والثقافة النظرية، تحتاج لإمكانات فائقة فى تشعير مفارقات الحياة فى التنقل الكامل العادل بين الأطراف المختلفة وتمثل عوالمها التامة، فى إتقان فنون الفرجة واتخاذ الذات مثارا للسخرية قبل الآخر.

وربما كان هناك فن آخر استطاع بلند أن يقترب من سبل توظيفه الشعرى بحذق ومهارة، وهو فن السينما. فعل ذلك فى قصائد قصيرة من تلك التى يتقنها جيدا. لنقرأ له هذا النموذج الناجح فى" حلم فى أربع لقطات" وهو يتوزع على أنساق المكان والزمان بحركية متسقة، اللقطة الأولى:ـ

تفترش الشاشة عينان

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعت عدة أسنان

ويغور اللون الأخضر فى كل الألوان

ولنلاحظ أولا أن هذا المقطع مشهد كامل وليس مجرد لقطة، فهو يتكون من عدة جمل بصرية متعاقبة، تستخدم تقنية القرب والبعد. فعين الكاميرا تسلط أولا على الشاشة بأكملها وقد افترشتها عينان، قبل أن تنزلق بتلقائية إلى الشفتين المنفرجتين وتسمح للأسنان بأن تلمع. ما نتوقعه حينئذ هو سطوة اللون الأبيض، لكن حدقة الشاعر تنبعث من جهاز تصويرى أكثر حساسية لرمزية الألوان. لا ننسى أننا بصدد حلم يعرف كيف يبدل فى معطيات الواقع. وإذا فإن هناك شكا حتى الآن فى

تحول الأحلام من مرحلة" الأبيض والأسود" واللاوعى الإنسانى إلى التلوين المحدث، فإن حلم الشاعر لا تنطبق عليه هذه المواصفات. فلونه الأخضر لا يسيطر على جميع الألوان، بل يغور فيها، يتسرب إلى أعماقها، يتقطر من خلالها، أما دلالته فهى تبدأ التشكل ولا تكتمل إلا بانتهاء المقطع الأخير من تلك اللقطات الحركية الذكية.

اللقطة الثانية من قصيدة بلند الحيدرى" حلم فى أربع لقطات" يوظف فيها خاصية بارزة للأحلام تتمثل فى الانتقاء من مفردات الواقع ونقل صفاتها لتتخذ صبغة رمزية. وهنا نلاحظ كيف يمزج الشاعر بين معطيات الحلم وتقنيات التعبير التصويرى السينمائى، فهو يعمد إلى تحويل خواص الأجسام عن طبيعتها وينظم منها مشهدا مرئيا حيث يقول:ـ

رجلان تجوسان الليل بلا صوت

الظلمة توحى بالموت

تلتمع السكينْ

تتجمع فى الضل رؤى لسنين

وسنين

وبلا صوت

تنطبق الشفتانْ

ما من أثر للقبلة فى الفمْ

لا شىء سوى قطرة دم

ويغور اللون الأحمر فى كل الألوان

إن السينما التى يصنعها بلند شعريا تجريبية طليعية، ليست روائية ولا ترفيهية. كما أنها ليست غنائية بالرغم من الطاقة الموسيقية المنبعثة عنها فى إحكام القوافى وانسياب الأوزان المتصاعدة؛ لأن المناخ الذى تصنعه كابوسٌ ثقيل، ليست فيه خفة الرقص ولا نشوة الإيقاع.

ونلاحظ على هذا المشهد الثانى الذى يشكل شطرا كبيرا من الفيلم الشعرى عدة أشياء. فهو أولا يتكون من جملتين تستغرق كل منهما خمسة سطور، تمضى على نسق واحد فى تمثيل الأشياء على غير طبيعتها، فحركة الأقدام بلا صوت، والطعنة التى يتقاطر منها الدم صامتة هى الأخرى، الشفتان المنفرجتان قد انطبقتا، لكن على العدم، بعد أن كانت تنفثان شهوة الانفراج المسكوت عنها. هنا تلعب اللغة بالنفى دورا لا تستطيع السينما أن تعبر عنه بصريا؛ لأن الكاميرا لا يمكنها أن تقول بسهولة" ما من أثر للقبلة فى الفم"، فهى قد تجسد هذه القبلة بإحضارها، أو تغييبها بعدم تقديمها، لكن من العسير أن تنفى حدوثها أو ترصد عدم وجود أثر لها مبرزة توقع المشاهد إلا أن تستخدم مجازا بصريا مركبا يعتمد على التورية ومقارنة الحضور بالغياب فى لقطات متعاقبة. كما نلاحظ أيضا توظيف عمليات التوازى الفعالة فى توليد الشعرية لغويا وبصريا، ففى مقابل انديباح اللون الأخضر فى المشهد الأول يتدفق الأحمر فى الموقع ذاته فى هذا المشهد الثانى، بما يجعل من تعاقب اللونين الرمزين مركبا دلاليا متحركا فى الزمن لكن الحلم/ الكابوس/ القصيدة تخضع فى اللقطة الثالثة لخطوة بعيدة، من أجل التفسير والتحليل وفك الشفرة:ـ

اسم المخرج.. أنت.. أنا.. هم

اسم المنتج.. أنت.. أنا.. هم

اسم المتفرج.. أنت.. أنا.. هم

والشاشة فسحة حلم

والقاتل والمقتول أنا

لا شئ سواى أنا

معنى

يتململ فى قطرة دم

لقد انتقلنا من التصوير السينمائى إلى الشرح النقدى والتحليل الشعرى الذى يبغى مشاركة المشاهد على طريقة المسرح البريشتى الشهير، فالناس جميعا شركاء فى التصوير والتمثيل والإخراج، بتكرار غير بليغ كما هى عادة بلند، وبتحديد أشد ضيقا من فسحة الحلم التى يلعب فيها؛ إذ لا يلبث أن يغلب عليه طبع الشاعر فينحصر فى ذاته محاولا استيعاب الكون كله فى لحظة صوفية دموية فى الآن ذاته، تتحول فيها البؤرة إلى الداخل كى تدمج الفاعل والمفعول فى انخطافة واحدة.

وتعود اللقطة الرابعة والأخيرة لتمثيل عملية التصوير الخارجى، فتحكى قصة سقوط الفيلم وفرار المخرج والمنتج من باب خلفى، وصوت القصيدة وهو يندب حظه، حيث لا يملك بيتا يؤويه ولا مقهى يلجأ إليه، ولا يعرف مبغى او امرأة فى حان. لذلك يقرر أن ينتظر فى دار السينما ذاتها، وتصبح النهاية الطريفة:" الصالة خالية إلا من رجل نائم" ومن الواضح أن هذه الفانتازيا العبثية لا تستمد قوتها مما تريد أن تعبر عنه من معنى وجودى عن المسئولية الفردية والإنسانية، ولا من معنى درامى صوفى مطروق عن توحد القاتل والمقتول، بل تكمن شعريتها على وجه التحديد فى لغتها التى تتعانق مع مفردات الفن

السابع وتوظف بعض تقنياته من التجسيد والتكبير والمونتاج والمفاجأة، من القطع والوصل، التعليق والثرثرة. بل ومن الحكاية الخارجية التى تعقب انطفاء الأنوار أيضا. هنا تسعف الشاعر حساسيته المرهفة، وتصبح حتى مظاهر ليونته التعبيرية سبيلا لتعزيز تواصله الجمالى مع القارئ، وهو يجرب شكلا فى الأداء الشعرى المعاصر، ملائما تماما لطريقته فى التشفير والترميز وتلوين الصور المركبة، بعد أن كانت مجرد ظلال عابرة فى بداية الطريق.

✿ من نبرات صوته الشعرى :

مثلما يحدث فى عالم الأصوات الطبيعية نجد الأصوات الشعرية البارزة تتميز ببعض النبرات التى تظل مماثلة فيها عبر المراحل المختلفة، مهما تغيرت الطبقات والأنغام. وبلند الحيدرى ظل مولعا بموسيقى المحاكاة الصوتية يعود إليها من حين لآخر، وكأنها تمثل لديه منبعا دافقا للتوافق مع الكون وإيقاعاته. منذ بداياته الأولى كان يمثل لصراع الزمن بمحاكاة صوت الساعة فى مثل قوله:ـ

وهناك.. فى البهو المغبّر كالزمانْ

كانت تعدّ لى الثوانى

تلك العجوز بلا حنان

تك.. تك

ويدور فيها العقربان

ولم يكن ذلك فى الحقيقة قاصرا على شاعرنا، جرّبه السياب وأمعن فيه، لكن طول عهد بلند به، وتنوع أنماط المحاكاة لديه، وهيئته وهو يقوم بتمثيله فى المحافل الشعرية القريبة، كل هذا يجعل الملمح

مقترنا به، مميزا له، ويدعونا إلى أن نتأمل بعض المقاطع من قصيدته التى كان يؤثر إنشاءها كلما دعى إلى إلقاء شىء من شعره، وهى" الهويات العشر"، لما تكشف عنه من هجاء فادح وجميل لمجتمعات القمع، والمؤسسات التى تسحق الإنسان لتركز على أمن الحكام. كان هذا الموضوع هو الذى يتيح للشاعر أن يتغنى بمعبودته الأثيرة" الحرية" وليتواصل مع مستمعيه من العرب جميعهم، فكلهم فى فقدان الهوية أمام السلطة سواء. ومع أن لعبة بطاقات الهوية تذكرنا قليلا بمسرحية صلاح عبد الصبور" مسافر ليل" وما تستثيره من نصوص عالمية سابقة إلا أن التركيز على عمليات التمثيل الصوتى جعل لها مذاقا مختلفا أبعد عن الميتافيزيقيا التجريدية وأقرب إلى سخونة واقع عالمنا العربى فى لحمه الحىّ. يعود بلند بطلاقة شعرية وسردية غير مسبوقة عنده لاستخدام رموزه الحميمة قائلا فى مطلع يوحى بأن القصة مكرورة دائما:ـ

.. وخرجت الليلة

كانت فى جيبى عشر هويات تسمح لى

أن أخرج هذه الليلة

اسمى.. بلند بن أكرم

وأنا من عائلة معروفة

وأنا.. أقسم لم أقتل أحدا

لم أسرق أحدا

وبجيبى عشر هويات تشهد لى

فلماذا لا أخرج هذى الليلة؟

كان البحر بلا شطآن

والظلمة كانت أكبر من عينى إنسانْ

أعمق من عينى إنسان

ورصيف الشارع كان..

خلوا إلا من صوت حذائى

طق ..

طق ..

طق ..

أجمع ظلى فى مصباح حينا.. وأوزعه حينا

وضحكت لأنى

أدركت بأنى

أملك ظلى

وبأنى أقدر أن أرميه ورائى

أن أغرقه فى بركة ماء وحلِ

أن أخنقه طى ردائى

طق ..

طق ..

طق ..

والظل ورائى

الظل ورائى.. ورائى.. ورائى

ما أكبر ظلك إنسانا يملك عشر هويات

فى زمن.. فى بلد لا يملك أى هوية

ثم يمضى صوت القصيدة مغنيا مصفرا ضاحكا منتشيا بإحساسه بتحقق الذات، يتابع صوت حذائه الذى يضاهى حذاء الجند. ويمعن فى التلذذ بالأمن فينظر إلى هواياته وعليها ختم مدير الشرطة وتوقيع وزير العدل.

لكنه يلاحظ بروز رموز مؤذية فيها تؤذن بالشر، فهذا التوقيع لم يحترم صورة وجهه فحزّ بَمدّته فمه وأطاح بسن من أسنانه، إلى آخر هذه الحكاية الطريفة الشيقة عن إحساسه بذاته وشعره وعلمه وحسبه ونسبه وكيف أنها لم تسعفه فى نهاية الأمر، فقد قبض عليه وأدين ومزقت هوياته العشر وهو يسمع صوت الشرطة خلفه:ـ

طق.. طق.. طق

ويعرف الحقيقة المرجعة : لا ظل لغير الشرطة فى بلدى.

وتفاجئنا عودة هذه الكفاية للظل وملكيته للدلالة على غيبة الحرية وفقدان الاستقلال بتحديد المصير، بعد أن قابلناها فى قصائده الأولى. كما تفاجئنا هذه الطلاقة التعبيرية التمثيلية فى توظيف الحركة وضبط إيقاع الأحداث بين ذروة الزهو والغرور إلى سفح الخيبة والإحباط. تمتعنا مظاهر القدرة على استثمار العناصر التشكيلية فى تكوين أنساق الصور المتحركة وبث إشاراتها الدالة حتى تتجمع وتتصبّ فى البؤرة الأخيرة. هنا يصبح بوسعنا أن نقول إن بلند الحيدرى قد نجح فعلا فى تفجير الطاقة الدرامية للموقف بشحذ مفارقاته المسنونة، وأن مبالغاته فى متواليات التكرار قد أصبحت مفعمة بفائض دلالى حقيقى، وليست مجرد تمتمات آلية مكتومة. وأن هذا الصوت الذى كان يتخايل مهتزا بغروره على صفحة الشعر وهو يمثل صوت وقع الحذاء المعتد بنفسه لا يلبث أن يضيع فى الأرصفة السوداء التى لا تبقى على أى ظل آخر سوى رمز السلطة والقهر. وهنا تتواشج الإشارات الصوتية والرمزية والدلالية فى سيناريو مضفّر بمهارة لتبرز واحدة من أصدق النبرات الشعرية وأحفلها بالحيوية فى عالم اليوم.

۞ الوصيّة الأخيرة :

بقدر ما كانت بدايات بلند الحيدرى أقرب إلى الرومانسية الفردية عازفة عن حمىّ الأيديولوجيا وحميّا السياسة، أصبحت دواوينه الأخيرة مترعة بالهم القومى، مصبوغة بكل ألوان الصراع العربى الكردى الإنسانى أصبح يهجو بوضوح أبرهة الأشبرم فى بغداد ويعلق على فاجعة إلقاء القنابل الكيماوية لحرق قرى كردستان. أصبح ينشد لأصيلة ويتغنى لسنغور وينعش ذاكرة الشعر بأطياف تشكايا. لكنه فى كل ذلك يندب عمره وغربته وأعوامه المتجمدة فى صقيع المنافى البعيدة يسخر من دعوة العودة للوطن التى يطلقها السفاحون، ويكتب وصيته من المنفى قائلا:ـ

حافٍ إلا من جلدى

يحملنى كحذاء مثقوب الجبهة

من أرض كانت بلدى

ولأرض تبحث لى عن بلد

يا ولدى

غيرّ لون حذائك

اعتق تاريخك من قيدى

من خطوة رِجل ما عادت تبحث

عن وعد.

من موتى الأبدى

من يدرى

قد تولد فى شمس

حتى لو كانت أصغر من ضيق يدى

فى شمس

قد تشرق فى يوم ما/ وعدا بالفجر يطل على بلدى.

تطالعنا فى هذه القطعة مظاهر النضج العارم فى تجربة بلند الشعرية، حيث تبلغ مداها فى الاقتصاد والشحّ التعبيرى الصارم. يعتمد على الكفاية الموجزة فى كلمة قاطعة؛ فهو يلقى مصيره مجردا عاريا، لكنه يعدل عن مفهوم العرى ليستخدم مكانه وصف" حافٍ" كى يوحى بأمرين:ـ

أولهما: اختزال جسده كله إلى مجرد قدم عارية من خفها، هذا الشعور الباطن بمهانة الذات فى الغربة هو الذى يكمن خلف الصورة المتولدة على التوالى، فهو لا ينتعل سوى جلده، ومن ثم يصبح جسده كله حذاء مثقوب الجبهة بالعينين. لا يعرف سوى الحركة السفلى من أرض كانت له إلى أرض لا تود أن تصبح بلده. وإذا كانت صفة المطلع" حافٍ" هى التى حددت النموذج التوليدى للعبارات التالية، بحيث أصبحت رحم الصورة فى القصيدة كلها فإن هذا يشفّ عن طبيعة الشعور المحبط المسيطر عليه عند الكتابة.

أما الأمر الآخر الذى يؤدى إليه هذا الوصف فهو ما ينبثق فى الحركة الثانية، عندما يتجه صوت القصيدة إلى امتداده الطبيعى على الأرض، إلى الابن، إذ لا يلبث أن يسفر عن الوصية/ النصيحة، فى كناية بليغة تذكرنا بمأثور الأقوال، عندما قال إبراهيم الخليل لابنه" غيرّ عتبة بيتك" أى بدّل زوجتك. لكن بلند يقول لولده" غيرّ لون حذائك، اعتق تاريخك من قيدى" هنا تتجلى انتفاضة الذات وتنهض كبرياء الشاعر، لسنا أحذية للسلطان، بل هو لون أسود لوطننا يتعين علينا أن

نغيّره بالعتق والحرية. لندقق فيما ينبغى على الابن أن يغيره"، ليس هو الحذاء المعادل للجلد والهوية والوطن، بل لونه فحسب، صبغته الكابية التى تحصر خطوة الرِجل وتمنعها عن البحث الواعد فى المستقبل. عندئذ يرتكب بلند ما كان يعفّ عنه فى شبابه من تبشير بالأمل وغناء للغد وفجره الصادق. إنه لا يقول ذلك الآن من قبيل التكرار الآلى للأناشيد الأيديولوجية الفارغة، بل يقوله بذوب روحه وخلاصة تجربته ووهج أمله فى الحياة بعد الموت، يقوله شعرا صافيا مجردا ناطقا بعد صمت يمنح قارئه جمال الثقة وقائله صوت الخلود.



أبو سنة.. يكلم ورد الفصول

على قمة الستين من عمره، يطلع علينا الشاعر" الفحل" محمد ابراهيم أبو سنة بديوانه العاشر" ورد الفصول الأخيرة"، وربما تكون صفة الفحولة غريبة على الشعراء فى نظر قراء اليوم الذين يرونهم أكثر تواضعا واستكانة وعيشا فى الظل وبعدا عن ادعاءات الذكورة المسرفة، ولكنها كانت الصفة اللازمة للنوابغ فى عصور الشعر الأولى، والمميزة لطبقاتهم فى التصنيف النقدى اللاحق، كما يتجلى خاصة فى نموذج" طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحى. ولقد ولد" أبو سنة" على طريقة فحول الشعر حقا، فتغذى فى طفولته وصباه بنور حروف القرآن الكريم ولهب المتون المصبوبة فى قالبه من فقهية ونحوية وكلامية، وتربى فى حاضنة الأزهر حتى تخرجه من كلية اللغة العربية أوائل الستينيات. ولكنه عاش ــ مثلى ــ ينكر هذه الصفة ويتفاداها منذ أن أقام بيننا فى كلية دار العلوم لاجئا أدبيا كما كان يحلو له أن يسمى نفسه ــ كى يسلم فمه لمرضعة أخرى كانت حينئذ أقل بدوية وجفاء وأقرب إلى روح العصر الحضرى من أمه القاسية الرءوم. ثم لم يلبث أن اشتغل بالإعلام من أوسع أبوابه فأدرك بشكل مبكر إيقاع اللغة المعاصرة، وعايش كبار المبدعين والنقاد من المولدين ومختلطى الأنساب، فانكسر منه أولا" عمود الشعر" الذى ما زال شريفا مقدسا فى البيئة الأزهرية، وأخذ يعالج بجهد خارق بقية أطنابه بدأب مذهل فى القراءة والتثقيف الذاتى. حتى صنع نموذجه الإبداعى

المتوازن الذى لا يلحد فى الشعر ولا يرتكب أية حماقة أو نزق، بل يميز بشكل صارم بين أجناس الشعر والنثر يتعاطى الكتابة النقدية ويغامر بتأليف المسرح الشعرى، ويستجلب باستمتاع جمالى رائق خلاصة ذوب الإبداع العالمى المنقول إلى العربية، لكنه لا يغترب ولا ينزوى، لا يستبدل بالحرف العتيق عشقا مجنونا لأية شفرة فنية يسير على صراط بالغ الاستقامة والجدية، مسرف فى رزانته واعتداله حتى عند صبواته المحسوبة، ينفر من الجموح الإبداعى كما نفر من الجرب الأيديولوجى لم يمارس أية اختراقات استثنائية فحافظ على شمعته طيلة هذه العقود لكنه لم يصبح ذات يوم" خبرا فاضحا" فى الحياة الأدبية العربية كما غدا نده وقرينه" أمل دنقل" ولم يعتكف فى صومعة لشطح الشعرى ليكسر أنماط القول المعتادة كما انتهى مجايله الخطر" عفيفى مطر" فظل أبو سنة يؤدى" رقصاته" على سلم الشعرية المعاصرة بكل تؤدة وإحكام كما يليق بأمثاله من فحول الشعراء.

من يكلم الورد؟

هل له أن يكلم

ورد الفصول الأخيرة

عن موعد لم يحن؛

هل له أن يواعد هذا السحاب..

المفارق

عند الغروب الذى يتراقص

وسط المدن؟

عندما نجرى حوارا مباشرا مع الآخرين فنحن فى دنيا الناس التى نعهدها، لكننا إذا حاورنا الصمت، كما يقول عنوان هذه القصيدة، وأسمينا ما لا يسمى، وجادلنا الطبيعة وغازلناها نكون قد انتقلنا إلى الضفة الأخرى من نهر الوجود، ضفة الغيب والفن، عند سفح الروح، هناك فى أرض الشعر، حيث تنتصب خيام الخيال على عمودين متقابلين " أنا.. والكون". ولأن الكلمة الأولى مدببة مسنونة، جارحة لجسد الكلام، وهو ما يتطلب تحويرها وتدويرها ولفها فى أقمطة الضمائر المتبادلة، فإنها تتغطى بالغياب، وتتمطى فى شخص آخر تتحدث عنه وترقبه عن بعد، تسميه" هو" وتتأمل ورد فصوله الأخيرة ، فلكل فصل ربيعه، وتتساءل عن مواقيته ودوراته، لكنها تفعل كل ذلك عبر قول شعرى ينثر عددا من أدوات الاستفهام والكلمات المتبادلة على السطور لتتخذ اللغة وضعها الشعرى المتراقص وتفرغ ما فى ذاكرتها الإبداعية من مخزون كامن، إنها تتقطع فى إيقاعات مضبوطة تتقابل صوتيا ودلاليا فى انتظام جميل وأليف عند القافية.

فهو يكلم الورد الذى يزهر فيه، ويحاور الذات التى يضمر سرها، ويخترق جدار الكون المادى لينفذ إلى فضاء الروح حيث يصبح الموت وجها آخر للحياة وهى تنثر أحلامها وتغنى مواجدها.

على أننا كلما مضينا فى قراءة قصائد هذا الديوان الجديد للشاعر راعنا أنه شىء حاد ولاذع؛ هو طعم الأسى الموجع الذى وصل لذروة اكتماله فاختلط بنقيضه من الفرح دون أن يقع فى منطقة اللامبالاة. إنه يختلف عن أحزان الحياة السطحية التافهة؛ لأنه موصول بعرق الوجود الغائر فى الوجدان الجماعى، يسحبه بتلك الكلمات الناضجة المشحونة بالدلالات والمثقلة بالمعانى؛ فاللغة عند الشاعر لاتعيد كتابة المكتوب من

قبل، بل تعرف كيف تلهو من جديد بمفردات الطبيعة وتعيد ترتيبها كى تخلق حالتها الخاصة على طريقة الشعر فى تهيئة أوضاع الكلمات فى أنساق دالة.

✪ والأسى فى اكتمال :

لنقرأ فى قصيدة" قالت الريح" قطعتين متقابلتين، إحداهما تنضح بهذا اللون من الأسى الكونى المكتمل، والأخرى تضع الصورة العكسية له فإذا بهما يلتقيان فى بؤرة واحدة، كلاهما لا يستحضر من قريب أو بعيد" ما قالت الريح" لنخيل محمود حسن إسماعيل ولا شأن لها بعالمه، فدورة الشعر التى يطيب لبعض كبار نقادنا أن يبقى على تسميتها" رومانسية" أو يطلق عليها عبارة" وجدانية" لا تعيد نفسها، بل تتخلق فى كل مرة بشروط وعلائم جديدة تجعل الاشتراك فى التسمية مغالطة، قد تجمعها بعض الخيوط المشتركة فى موقف التوحد والتفرد، فى التلاعب بمفردات الطبيعة، فى محاولة القبض على جوهر الزمان الهارب، فى هذه" الميتافيزيقيا" المتجاوزة التى تصنعها اللغة عند إعادة التوظيف الشعرى، لكن يبقى لكل شاعر كبير حقا عالمه المسكون بتجربته الفذة، والعامر بطرائقه وأساليبه فى التعبير، والمشحون على وجه الخصوص بذاكرته المتميزة. وطالما كنت أعارض شيخنا" لويس عوض" ونحن نجتمع لمناقشة دواوين أبى سنة، فقد كان مصرًّا على وصفه دائما بالرومانسية، كنت ألحّ على أن منسوب الوعى العميق بالجوانب الثرية لتجربته الذاتية والجماعية أعلى مما يطيقه هذا المصطلح. فهو يقبض على جمرة الحياة الكلية بكلتا يديه مهما احترقت أصابعه. إنه ممثل هذا الجيل الذى شهد الثورة فى اشتعالها وتبددها واحتفظ لنفسه مرغما بمسافة فكرية كافية كى يتخذ موقفا نقديا منها بعد أن التهب حماسا لها

وتغنيا بأحلامها. كان ينتقد شرط الحرية فى التعبير والأمن من الخوف. لقد تعلم منها الحذر الموجع بعد أن قاده الحلم إلى فاجعة ٦٧ لا ريب أن هـذه التجربة المكتملة فى نضجها المريـرة فـى أساها هـى التـى تملـى عليه مثل هذه الكلمات:ـ

قالت الريح.. وهى تأوه

.. لاشىء يبقى..

.. ولا شىء يفنى..

ولكنه عتمة تتبطن بالنور..

.. ماء مراوغ

أجنحة، لا تطير بعيدا

وتسقط بين دماء اليواقيت

وسط الغصون.

فلا يعنيه من الطبيعة وشوشة الريح للنخيـل، ولا فهم لغـة الطـير فى نوحه وصدحه، ولكنه يستخدمها ألوانـا وظـلالا مـن النـور والمـاء، ورموزا من الأجنحة والدماء، يصنعها فى شبكة متخيـل جديد يعبر بـه عن الطابع الشامل لتجربة الإنسان فى هذه الفترة الزمنية بعد اختمارها واعتصارها وانتشار شذاها. إنها لاتصبـح بـاطلا ولا قبـض الريـح كمـا أنشد الأوائل، بل خبرة معتقة رصينـة، ووعيـا مصفـىً عميقـا، وإدراكـا جماليا لقوانين الوجود وجدل الواقع المعاش، يسكن فـى كلمـات مجدولـة تبقى فى ذاكرة الأجيال بكل بهائها.

اما المقطعان اللذان يطيب لى شخصيا أن أرددهما من هذه القصيدة المكتنزة المرهفة، فأولهما هو الذى يجر ذيله على الغلاف الخلفى للديوان كى يخايل القارئ ويخاتله:ـ

زهرة فى أقاصى الحديقة

غابة فى أقاصى الخريف

هذه الذاكرة

ملعب للطيوف

وسحاب شفيف

حيث يفاجئنا بتبادل المواقع بين الحديقة والخريف، وحلول الزمان محل المكان ويستحث مكنون الذاكرة كى تبوح بأطيافها ويسوق أسراب السحاب كى تشف عن سمائها. إنه يمارس لونا من الحلول الرقيق فى الطبيعة واللعب الرشيق بمفرداتها، ينثر رذاذ الأسى وعبق الفرح فى فضاء الحياة. وبقدر ما تعلن هذه السطور عن طبيعة الديوان وتشى بملمس شعريته المخملية الدافئة المتسقة فى عناصرها والمنظمة فى مواقعها فإنها تبرز رقعتها الكونية فى هذا الإطار الكلى الذى يحتضن جوهر حركتها فى الزمن.

أما المقطع الثانى الذى كان من الممكن وضعه أيضا على الغلاف الخلفى فهو أشد تراقصا وأكثر غواية، لكنه أدخل فى تضليل القارئ عندئذ وصرفه عن حقيقة النبرة المأساوية الكامنة فى هذا الشعر، يقول:ـ

مال عطف الجميلة

وانثنى فى دلال

كل شىء يبوح

بالذى لا يقال.

ولا أدرى لماذا تراءت لى هذه الكلمات كأنها ساقطة من موشحة ثمينة، ربما لأن خطوطها الإيقاعية مقصوصة من نسيج الموشحات الطروب، أو لأن مفرداتها المقتصدة تتجذر فى حسها اللغوى المعتق، فالميل والعطف والتعبير عن المحبوبة بالجميلة وكل شىء ينتمى إلى هذا العالم المركز الكثيف، الغنائي الشفيف. لكن ما لايمكن أن تخطئه العين فى هذا الشعر- حتى ولو لم تكن بصيرة - هو درجة الاكتمال فى هذه اللغة العليا، ومستوى شعريتها الرفيعة، إنها تصنع اليوم نموذجا يمكن أن يسمى" كلاسيكيا" مع أنه بالغ الطزاجة وواضح الرونق، لا يرتمى مرة أخرى فى حضن" العمود" الذى كاد أن يصبح مهجورا أثريا يكتسب قيمته من عزلته، لكنه يحلق فى نمطه المعمارى ويستلهم خطوطه فى بنية مسكونة تفيض بالحيوية الغزلية والشجن الإيقاعى.

۞ الموقف الشعرى :-

هناك علامات مائزة، فى جميع اللغات والصور، للموقف الشعرى الأصيل من الكون والحياة. منها اقتناص اللحظة الزمنية العابرة واعتصار قطرات الخلود التى تتراءى خلف سحابها، مهما بدا وكأنه لا ماء فيه. إنها تتمثل فى محاولة الجمع بين الآنى والأبدى فى انخطافة واحدة، عندئذ يتم هذا التجاوز البليغ الذى يسعى إليه الفن ويتوحد عنده المادى والمعنوى وتفنى فيه الذات وهى تقبض على الوجود فى ماهيته المراوغة. وإذا كان" أبو سنة" فى سعيه الموصول لتحقيق أحلامه الشعرية -" التى تزن الجبال رزانة" كما يقول الشاعر القديم - قد حاور عناصر الطبيعة فيما رأينا فإنه كثيرا ما يعمد إلى حوار الكائنات الأخرى يطرح عليها الأسئلة ويجذبها معه إلى حافة الموقف

الشعرى الحقيقى. بيد أنه يكون حينئذ فى أشد حالات الاستغراق فى حوار الذات وكشف مكنونها. يستوى فى ذلك أن يكون فى سياق الفجيعة أو العشق، فى لحظة الفقد أو التوحد، كلتاهما فرصة مواتية له لتفجير شعوره المأساوى بالحياة وزوالها والتوق المحموم لديمومتها لنرقبه مثلا وهو يخاطب رفيق روحه" فؤاد كامل" بعد رحيله الأليم:ـ

- إلى أين تمضى
وتلك حديقة أحلامك الذاوية
يعاندها الغيم؟
ـ أمضى إلى اللازورد
ـ وهذا الكتاب الذى لم يتم فصولا؟
ـ سأكتبه فى الأبد
ـ وهذا الجمال الذى
كنت تعشقه
ـ ليس إلا زبد
يذوب على شفة الشمس
عند الضحى
.. فى المدى المبتعد

لأن كاف الخطاب تتسع للشاعر والقارئ معا، تخلص من محدودية الذات لتحتضن الكون فإن التحقق المبدع للروح لا يتم سوى فى حالة التجاوز الكلى، فى اللحظة الملتحمة بالأبد. غير أن تقطيع الجمل وتنظيم أوضاعها، طرح الأسئلة وتحديد أجوبتها هو الذى يفضى بنا إلى تكوين ثنائية إيقاعية ودلالية مشبعة بين مجموعتين: إحداهما

اللازورد/ الأبد، والأخرى: زبد/ مبتعد. وبمقدار ما فى الأولى من الثراء اللونى واللاتناهى الزمنى، تشير الأخرى إلى الهشاشة والضياع. على أن التشاكل الإيقاعى بينهما بالرغم من هذه الفجوة الدلالية هو الذى يولد اللذة الجمالية فى تلقيهما. إنها لذة الصياغة الشعرية التى لا تتقادم ولا تنفد.

والطريف هنا أن وضع السؤال لا يفضى إلى تعدد الشخوص، فالآخر جزء من الأنا الشعرية، والرد تفتيح لضفة السؤال وإكمال لفضائه.

وبين ضفتى السؤال والجواب يجرى ماء الشعر الرائق فى تياره الزاخر بالطاقة. أما كيف اهتدى الشاعر لهذه الحوارية التى لا تحاور أحدا فإن هنا يكمن سر المناورة الشعرية. فاللغة ضيقة فى مواضعها المباشرة ولكى يخرج الشاعر من مأزقها لابد له أن يفعل مثل السائق فى مركبته، يتقدم بها للأمام ويعود للخلف حتى يتغلب على ضيق المسافة وينطلق، كذلك الشاعر، يسأل ويجيب، ينفى ويثبت، يعيد صوغ سبيكة اللغة كى ينشئ موقفه الجديد، لكنه عندما يلجأ للتقرير تكون قد أفلتت من يديه عجلة القيادة وخضع لضرورات المكان. هكذا نجد" أبو سنة" فى نهاية هذه القصيدة ذاتها يصرخ مرارا" أحبوا" فى موعظة جبلية تضيق بها أوضاع اللغة الشعرية المنشودة.

فإذا ما تأملنا قطعة أخرى غزلية قريبة وجدناها لا تكاد تختلف عن هذه المرثية، فهو يخاطب" قمرا عابرا" بقوله:ـ

وقفتُ على جفن الغيوم

تلملم الورد الذى

نثرته فى قلبى

وأنا ألوذ بصمت جدران

وأصطنع الرزانة

أى زلزالٍ

على دربى

مرت بعينيها على وجهى

فطوقنى ليل من الأحلام

والشهب

ومع أن بوسعنا إعادة ترتيب الكلام فى سطور بيتية تتفاوت طولا وقصرا محافظة على بنيتها التفعيلية فإن ما يلفتنا بشدة فى هذا المطلع أنه" منقوع" فى لغة الشعر التراثية، يذكرنا بمطلع المتنبى الشهير:ـ

وقفت وما فى الموت شك لواقف ∴ كأنك فى جفن الردى وهو نائم

لكن الغيم الذى تقف الغزالة على جفنه أقرب إلى غيم فؤاد كامل المعاند لحديقته، إنه غيم" أبو سنة" الرامز لامتزاج حالات العشق والفقد، لتجاور لحظات العبور والديمومة، لشهوة الحياة وهى تزلزل كيان الشاعر بينما يتظاهر بالثبات والرزانة.

وإذا كنا قد وقفنا فى المرثية السابقة عند" أوضاع اللغة" فإن بوسعنا أن نلاحظ الآن" أوضاع الحياة" فى هذه الغزلية، فالشاعر لا يبدو فى موقف الفاعل، إنه يتعرض لفتنة قمر يغزوه ويبعثر مشاعره الوردية، بينما يلوذ هو بصمت الجدران. فالفتاة هى التى تمر فى أفقه فتحيله إلى سماء ليلية مسكونة بالأحلام والنجوم بمجرد أن تمسح بعينيها

وجهه. وإذا كان فعلها فى الواقع واحدا فإنه يتعدد فى تجلياتـه الشـعرية، يصبـح رفيـف حمامـة خضـراء علـى كبد موجوعـة، وبـدل أن يتركـه متجمدا كالصنم يجعل روحه فى مقطع آخر تتقلـب فـى قدر مـن اللهـب عندئذ يبدو ما فى هذا الموقف من شـعرية تتـوازن فيهـا أوضـاع الحيـاة بأوضـاع اللغـة، وتتمثـل فـى الكلمـات المتوهجـة أشـواق لا تجـد سـبيلها للتحقق فى هذا العالم العابر.

ومع أننا لم نصحـب الشـاعر فـى قصيـدة كاملـة نستقصـى أشـكال حركتها الداخلية وطرائق توالد مقاطعها واكتمال دلالتها الكلية، فهذا مما لاتحتمله شروط المكان الضيق، فإن معادلة" أبو سنة" الشعرية تبدو جلية الآن. إنه يمتح من معين الإيقاع العربى المتأصل فى وجدانه كما يتمثـل فى نمط التفعيلة المنوعة وإبدالاتها المتعددة، مع حرص غالب فى أسـعد لحظاته على توشيتها بالقافية المحكمة المريحة. لكنه يجترح أقل قدر من الانحراف الملحوظ عن درجة النحوية فى قواعد التركيب ومـدى ألفتهـا فى سمع القارئ المعاصر، فلا يكاد يثير دهشتنا بما ينبو عـن الـذوق أو يستفز المشـاعر؛ إن عبارتـه تأسـو ولا تجـرح. لا يمكـن أن يغـصّ بهـا القارئ. لكنه يمتلك قدرة بنـاء متخيـل غنـى، بعيد عـن التشـتت المحـير والتجريد المدوخ، فيستوفى بذلك أهم شروط" الفحولة" العصرية فى قول الشعر الجميل.

فاروق شوشة صوت الشعر

من مآزق الحداثة الشعرية العربيــة أنهـا سبقت حركـة مجتمعاتهـا بآماد طويلة، ففصلتها عنها فى بعض المناطق سنوات ضوئية كما حدث فى الجزيرة العربية.ولأن حركة الأرض منتظمة وبطيئة وغير منظـورة فقد حلقت الحداثـة فـى سمـاء التخيل وتصـورّت أن التغيــير الجـذرى للإنسان ودخول العصر الحديث قد تم بمجـرد التمنـى فتعدلـت مسـارات المجتمع والحياة. ثم راحت تدين العـالم كلمـا اكتشفت أنـــه لا يمضــى على هواها لكن ظلت هنـاك بعـض الأصـوات المتوازنـة لتقـود حركـة" الأوركسترا" الجماعية بشكل رشيد، لأنها تعرف نزوع الطليعة للتجريب الحر والمغامرة الخلاقة وخـرق المسـافات الكونيـة كمـا تعـرف وعـورة الطريق وثقل المركبة فتحرص على الربط الاستراتيجى بيـن الطرفيـن: بين الإبداع المتوثب والـذوق العـام المشـدود إلـى النمـاذج القديمـة، بيـن حركة الجماعة وقفـزات الأفـراد، عندئـذ تتصـدى لتشـكيل قـوة مفصليـة وتأسيس حس شعرى عام متحـرك تلتقـى عليـه التيـارات المتجاذبـة فـى جدلية تنقل خطاها برفق فى المكان والزمان بإيقاع متسق ومضبوط.

وأحسب أن فاروق شوشة من هذه النماذج التى تسهم فى مسيرتها المهنية والإبداعية؛ بالصوت والصورة والكلمـة فـى خلـق هـذا الاتسـاق الهـارمونى الجميل وتكويـن حـس شـعرى متـوازن فـى حياتنــا القلقــة المتوترة بين الأضداد.

لقد استطاع عبر سبل الاتصال الحديثة أن يحقـق مشـروعا طويـل النفس فى تحويل الشعر العربى إلى غذاء يومـى للمسـتمع، وليتـه تمكـن

بنفس الطاقة من فعل نظير ذلك للمشاهد، فقام بدور الوسيط الفعال فى تحويل ملايين الأبيات الشعرية إلى ذبذبات موسيقية وتخييلات متجسدة لملايين المستمعين. استطاع أن يضع الراغبين فى صحبته فى مركبة اللغة الشعرية الجميلة ويبحر بهم يوميا فى الزمن والوعى الفكرى؛ فى أشواق الإنسان وتجليات الفن.

ثم استطاع عبر منظومة الدواوين العشرة التى أصدرها منذ مجموعته الأولى" إلى مسافرة" عام ١٩٦١ حتى آخرها" وقت لاقتناص الوقت" عام ١٩٩٦ أن يقدم إضافته الثمينة لحصاد الشعر العربى فى مصر.

وليس المهم عدد السنين والحساب الكمى للأعمال، ولكن المهم هو هذه الخاصية النوعية الفائقة لشعر فاروق شوشة وتتمثل فيما نطلق عليه" الحداثة الرشيدة"، وهى التى لا تعكس هذا الانفصام الفادح فى مستويات الإبداع بما يبرز تنافر الأضداد، بل تمد جسرا ضوئيا بين منجز الفن الشعرى فى جملته ووثبات الطليعة الخلاقة فى لون التجارب وأشكال الصيغ وأنماط التخييل. بحيث يمكن للقارئ المثقف أن يتذوقه دون أن يرتد على عقبه، كما يمكن للمتلقى العادى أن يتشوف لاستيعابه دون أن ينكبّ على وجهه. كما يحاول أن يغوص هونا فى التجارب الفردية المشتعلة بحميّ الذاتية المسرفة فى خصوصيتها ولا يضيع فى الشارع تحت أقدام العابرين، فهو يصطنع لونا من الاتساق الحلو بين العام والخاص فى العواطف المتفكرة واللحظات المتوهجة، يقوم بتشكيل تجاربه دون افتعال، فتولد مكتملة الخطوط، ينبت شكلها من طبيعتها، وتلعب فيها الأبنية الإيقاعية دور العنصر المهيمن كما كانت دائما فى الشعرية العربية كى يبرز فيها التوازن بين الصدق فى التعبير الحميم عن الذات ومد الجسور مع الآخرين. وقد دربته حياته الإعلامية على أن يلمس دون أن يجرح، ويقول دون أن يفضح. وربما حرمه هذا التوازن أحيانا من النزق الخلاق للمبدعين فلم يستطع أن يتبدل، بل ظل

يقاوم الجموح ويقف على شفا الانفجار وهو يرقب لغتــه ويضبـط زوايـا صورته ويحسب ردود الأفعال على كلامه، مع أن الشعر يظـل بالنسـبة له متنفس المواجد ومنطقة البوح، ينتقم به من تزييـف الحيـاة العامـة ويقدم فيـه رؤيته الخالصة لجوهر المواقف وطريقته الشخصية فى تشعيرها.

✿ عصفور الحلم :

ولنقرأ أول قصيدة له فى تلك المجموعـة الأخيرة التـى يبـدو مـن عنوانها أنها تمثل دعوة لقراءة الشعر واقتناص الوقت للدخول فى عالمه لدى كل من المبدع والمتلقى على السواء، يقول فيها:ـ

من يطلق عصفور الحلم؟

من كوة هذا الليل المطبق

والأفلاك المستلقية على جنبات اليمّ؟

الأفق براح للمعنى

والوقت الساجى نزف يسكن موسيقى

وهواجس هذا القلب بشائر غبطتنا الأولى

من يشعل هذا الكون حريقا ودخانا

ويناطح صخر الجبل الأجرد حين يطاول عنق الليل

حتى يتدفق زمن السيل

من يطلق عصفور الحلم ويصمد فى واجهة الويل؟

يمثـل السـؤال دائمـا الـذروة المدببـة المسـنونة للموقـف الشــعرى، تتحول فيه الكلمات إلى وضع ذاهل متراسل، تأخذ هيئة الشعر فى تعديد الخطاب وتنويع الدلالة وإطلاق سـراح اللغـة مـن سـجن التقريـر. وهـو عندما يبرز فى مقدمة النص الشعرى يقـود بنيـة العبـارة للانطـلاق فـى

دينامية التخييل وفورية التواصل مع المتلقى. تبدأ الكلمات حينئذ فى استحضار ذاكرتها وتفعيل طاقتها. أول كلمة/ صورة أمامنا هى" عصفور الحلم" تميل إلى توسيع المسافة بين الدال والمدلول؛ فالأحلام مجنحة دائما ومفارقة لأرض الواقع، لكنها يمكن أن تتراوح بين طرفين: الحلم الشخصى والقومى، تستثيرهما معا بنفس القوة والطلاقة. كما أن مدلول" الليل" قابل للامتداد إلى أفق اللحظة التاريخية الشاملة والانكماش إلى مسافة نصف اليوم المظلم تبعا لما يقع فيه من حلم.

هذه القابلية للازدواج فى صلب التعبير هى بذرة الشعرية، وهى قابلية تعززها الاختيارات التالية حتى تفضى بها إلى تمثيل دلالتها" الأفق براح للمعنى" وسرعان ما نكتشف أن الحلم مجرد" تميمة" يتمسك بها صوت القصيدة ليصارح نقيضها" الكابوس"، وأن رؤاه تتمحور حول حبل الغواية المعلق به خشية انقطاعه كالأسلاك الممتدة على فوهة بركان، و" السعف" الأجرد المحترق على رأس النخيل وبقية عناصر الهذيان الليلى الأسود التى تختلط فيها علامات الحياة بنذر الموت. من هنا تصبح صورة" عصافير الحلم" التى تهش لها القصيدة وتترنح عندها أداة لمقاومة سوداوية اللحظة التى تتخلل الوجود فتهدده بالعدم الكلى فى قلب التجربة الشعرية، ويصبح بوسعنا أن نفهم الآن الصورة التالية بوضوح شفيف:

الوقت الساجى نزف يسكن موسيقى

فهذا الوقت معادل الشعر المقطر مثل الدم النازف مع أنه يقع فى قلب الإيقاع، عندئذ تمتزج الحياة بالشعر ويصبح الحلم ذروته وهو يتجسد فى صورة ذهنية ولغوية. فالقصائد أحلام الشعراء يحكونها لنا، وهى" أحلام" تزن الجبال رزانة ـ كما كان يقول الشاعر القديم ـ لكن هذه الجبال سرعان ما تصبح جزءا مثيرا فى مخيلة الشاعر المعاصر الذى يخشى من العقم والمحل والعدمية وهو يناطح دون وعى جبال

الشعراء القدامى ويطاول قاماتهم. هنا تنفتح الدلالة الشعرية على مصراعيها لتستوعب فى آن واحد شبكة علاقات التجربة بالواقع الشخصى والقومى، بموقف المبدع من ذاته ومن الحياة المتدفقة حوله. وتصبح رموز الجبل والبركان والسعف الأجرد أشد ليونة وطواعية فى التفسير؛ إذ إننا دخلنا فى لعبة تأويلها، وهذا يجعلنا فى موقف يسمح لنا بأن نقول فى أنفسنا" نعم" للشاعر عندما يتساءل فى نهاية قصيدته، وهو قلق معنىّ بمشكلة التواصل مع تجربته؛ لأن حدسه الإعلامى يحرس نزقه الإبداعى ويحدد مساره:ـ

هل تملك تفسيرا لهواجس هذا الليل الممتد

وخيطا مشدودا للفهم؟

۞ من يطيق السلام :

وكما أن شعر فاروق شوشة يمثل بالنسبة للقارئ هذا الجسر الضوئى مع إيقاع العصر يمثل بالنسبة له المدى المفتوح للبوح العلنى بما يتدرب على كتمانه فى الإعلام الرسمى وحساسياته، فهو مطالب بأن يضع الأقنعة الخارجية ويصدر عنها، لكن له رأيه الشخصى وقناعاته الذاتية التى يجتهد فى التكيف معها. عندئذ يقوم الشعر بهذا الدور الحيوى فى تعرية وجهه الحقيقى من الأقنعة، فيصبح بوسعه أن يخاطب" العدو الذى كان.. ولا يزال" قائلا:ـ

كم تكابر؟

بل تتوقع منى الذى لا أطيق!

تدق على الباب

ينفتح البابُ

تصبح من زمرة الأهل

متشحا بالأمان

ومختلطا بنجاوى العروق

ومتكئا حيث كان لجدّى مكان

لترشف قهوتنا

وتغنى حكاياتنا

ثم تحمل أسماءنا

وتسابقنا فى الحنين الذى لا يجف

وفى فوحان ندى لا يفيقُ

تتوقع منى الذى لا أطيقُ

وإذا توقفنا عند المطلع وجدناه يوجه الخطاب للعدو ليتهمه بالمكابرة، لكنه يشير من طرف خفى إلى مكابرة أخرى تجعله يكابد كل يوم عذابات الأقنعة؛ إنه أيضا يخاطب نفسه وهى تتصنع الاتساق والطواعية فى تحمل ما لا يطيق للمواءمة بين الوجهين المتناقضين، وهو يعرف جيدا حجم هذه المكابرة الفادحة. ثم يضع" سيناريو" الأحداث المتوقعة فى شكل سردى يبرز طبيعة مقاومته الوجدانية الحميمة. وذلك عبر تقنية تصويرية تعمد إلى تخريج باطن الحياة وتعريضه لضوء العبارة الشعرية. فالازدواج المحتوم الذى يعيشه صوت القصيدة يحمله على تمثل النتائج البعيدة ورفضها بإصرار عنيد وهو يهتف فى ختام القصيدة ــ كما هتف أمل دنقل من قبل ــ" هذا مستحيل"، لكنه يصل لذلك بوسائل شعرية مختلفة تسلم جدلا بمشروعية ما يحدث ولاتتساءل مبدئيا عن الفاعل، فالأبواب تنفتح بالمطاوعة، وإن

كان لا يلبث أن يفضح شأن من فعلوا ذلك، فهم " سماسرة يهرعون.. يبيعون أوطانهم وقد شربوا سلفا دمها" لكن المهم فى هذه اللحظة الأولى أن احتمال أن يصبح العدو"أهلا" وأن يختلط"بنجاوى العروق" أو "يحمل أسماءنا" و"حنيننا" و"فوحان الندى" فينا لا يمكن أن يكون. ونلاحظ هنا أن ضمير المتكلم قد اعتصم بحبل الجماعة وتملص من إفراده وهو ينصت لنداء الدم الذى يضج فى العروق من ناحية ويهيب بنا وهو مسفوح على يد هذا الدخيل أن نقاومه من ناحية أخرى. أما تقنية التصوير التى أشرنا إليها فهى بسيطة وأليفة، لا تزيد عن تحويل الوطن إلى" بيت العائلة" ثم تعداد مظاهر الألفة الحميمة من الامتزاج وارتداء عباءة الأمان والاتكاء على المقاعد العريقة التى لمست دفء الجدود ورشف القهوة والتغنى بالحكايات القديمة حتى يطفر الحنين إلى عيوننا دمعا يسكرنا بنشوته، هذا التعداد المتعاطف ينتهى بصوت القصيدة إلى أن يضيق من هذا التصور وينتفض قائلا لنفسه وللآخر معا: " تتوقع منى الذى لا أطيق" فى عملية جدلية أصبح بها الباطن ظاهرا والظاهر باطنا فى أعماق الوعى والشعور. هذه هى آلية المقاومة الوجدانية التى تستثيرها بإحكام تلك القصيدة الطويلة الممتعة التى نكتفى بالوقوف منها على هذا المشهد الشعرى الخلاب المثير للشجون.

على أنه مهما كانت درجة" الترشيد الحداثى" التى يمارسها هذا الشعر فإن هناك منعطفا لابد أن يتحدد فيه مساره ودرجة انتشاره، فهو إن تواصل مع التاريخ الشعرى العربى وآثر التعبير عن الشعور العام والرأى السائد فى منظور الإنسان العادى مهما تذرع بالمثيرات الحيوية والأسلوبية أصبح قابلا للحفظ والتكرار والتداول، وذلك مثل شعر نزار قبانى على المستوى العربى وفاروق جويدة وعبد الرحمن الأبنودى على الصعيد المصرى. وإن آثر التعبير عن" فردية الشاعر" ورؤيته الشخصية للعالم بلغة تنحرف عما يعهده القراء فإنه بمقدار ما يكسب

من مستويات الشعرية يخسر من دوائر القراء، دون أن يتمكن من إقامة تلك المعادلة الصعبة الناجحة التى يحققها فى ظروف استثنائية أمثال السياب وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش، وهذه حالات نادرة لا تتكرر بسهولة.

فإذا ما تأملنا موقف فاروق شوشة فى هذا السياق وجدناه غريبا؛ لأنه يتمتع بشعبية كبيرة باعتباره" صوت الشعر" لدى قاعدة عريضة جدا من المستمعين والمشاهدين، لكن قصائده ـ فيما يبدو لى ـ لا تظفر بنفس الدرجة من المقروئية والانتشار؛ لأنها تميل إلى أن تحمل صوته الشخصى ورؤيته الفردية واجتهاده التعبيرى الخاص، فهى مصابة بجرثومة الحداثة تنزع إلى الترفع عن الغنائية السهلة المبتذلة وتجتهد فى تخليق أدوات تعبيرية بعيدة عن محاكاة الذاكرة المتوارثة، تريد أن تقول كلمتها بطريقتها، فتراوغ فى الدلالة حينا، وتسبح فى الإيقاع حينا آخر بقلق واضح.

لنقرأ له هذا المقطع من قصيدة" هو الليل":ـ

هو الليل :

صوتى

ونطقى وصمتى

وميلاد وقتى

وريحانتى

وانطلاقة زهوى

وأرجاء بهوى

إذا ما رحبت اتساعا لهذا الوجود

فمارست لعبة صحوى

وموتى

وموسم نولى

وفوتى

وإيقاع عمرى الجديد

فمع مقاربته الشديدة للنموذج الشعرى المتبقى من حفريات الرومانسية القريبة فى توظيف الإيقاع الموسيقى المتدفق، وتعليق النص على حافة بؤرة" الطبيعة" المتمثلة فى الليل وجيشان النفس فيه، غير أنه يريد أن يخرق هذا النموذج.ذاته بالجمع الجدلى بين عدد من الأضداد التى لم يكن يجرؤ الشاعر القديم على اجتراحها مثل النطق والصمت والصحو والموت والنول والفوت فى بنية واحدة تهدف لاقتناص ما جدّ فى عالم الشعر فى هذه العقود الأخيرة وشحن الموقف به للتعبير عن الوعى الجديد بآفاقه، وإن كان يؤدى ذلك فى إطار إيقاعى مرنان ينتمى للذائقة السائدة وهذا يثير الإحساس بالتباعد والصعوبة فى استشراف الأمد الأخير دون تردد أو حيرة.

وربما كانت هذه الحيرة ذاتها هى التى تمثل لحظة القرار فى النص بأكمله؛ إذ تختمه بهذه الأبيات المطابقة لتراكب مستوياته الإيقاعية والدلالية:ــ

هو الليل

أشرعة أحكمت للرحيل

وفاكهة مشتهاة

ووجه جميل تناءى

وما من دليل .

فمع حرص الشاعر على إقامة المعادل التصويرى لتجربته الشعورية بالكون وحركة الزمن فيه، وتمثيل رموزه الكبرى الهاربة من أنهار الفردوس بتفاحته وحوائه، فإن افتقاد الدليل يعيد تجسيد حيرة الشاعر دون أن تسكن إليه نفس القارئ، فيصبح القرار الموسيقى عوضا عن فقدان القرار الوجودى وبديلا له فى ضمان التواصل مع انتظار المتلقى.

✪ المراوحة :

قد يبدو للوهلة الأولى أننا أحرار فيما نختار ونتحمل مسئوليته، لكننا كلما دققنا النظر فى معاملات الحرية وجدناها مشروطة ومحدودة بشكل عصيب. وفاروق شوشة بصفة خاصة اختار فى مرحلة باكرة من عمره أن يعير صوته لشعر الآخرين ويسعى لتجميله، ثم لم يلبث أن تدارك هذا الموقف فى العقدين الأخيرين فحسب، ففى فورة الشباب وتدفقه الأول نشر القليل من مجموعاته الشعرية، بعد أن تأخر فى نشر ديوانه الأول حتى بلغ الثلاثين من عمره. وليس معنى ذلك أنه لم يكن يكتب الشعر، بل معناه أنه لم يكن يرضى عما يكتب ويظل فى" انتظار ما لا يجىء" ـ على حد تعبيره فى أحد عناوينه ـ فكان وعيه المبكر بأساليب كبار الشعراء عاصما له من الوقوع فى التجارب الساذجة الفجة، كما كان طموحه الشديد لأن يحتل موقعه فى الصف الأول منهم عاملا على سرعة تجاوزه للرومانسيات الشائعة السهلة، دون أن يقع فى المنطقة التجريبية الوعرة التى استقطبت أبناء عقد السبعينيات، الأمر الذى أدى إلى وضع غريب، فهو لم يأخذ نفسه بنهج شعرى متميز إلا فى فترة متأخرة نسبيا، فيما ترك لمهنته الفاتنة المغوية بأن تسيل شعريته على أوتار الآخرين، ولصورته الإعلامية اللامعة أن تنفى عنه

جنون الشعراء وتوحشهم وتوحدهم المزيب، وسرعان ما أدرك خطـورة هذا الموقف على مسيرته الإبداعية، فاختزل تاريخا طويلا من التوترات الخلاقة والتجارب المضنية، وظل يبذل جهدا خارقا لاستبقاء" وجه الشاعر" فيه حتى" لا يطمسه الغياب" كما يقول فى آخر قصائده:ـ

كل شعاب الأرض تراوغه

ـ لا يكترث ولا يتراجع ـ

وهو يغذ خطاه

ويسبق صحو الطير

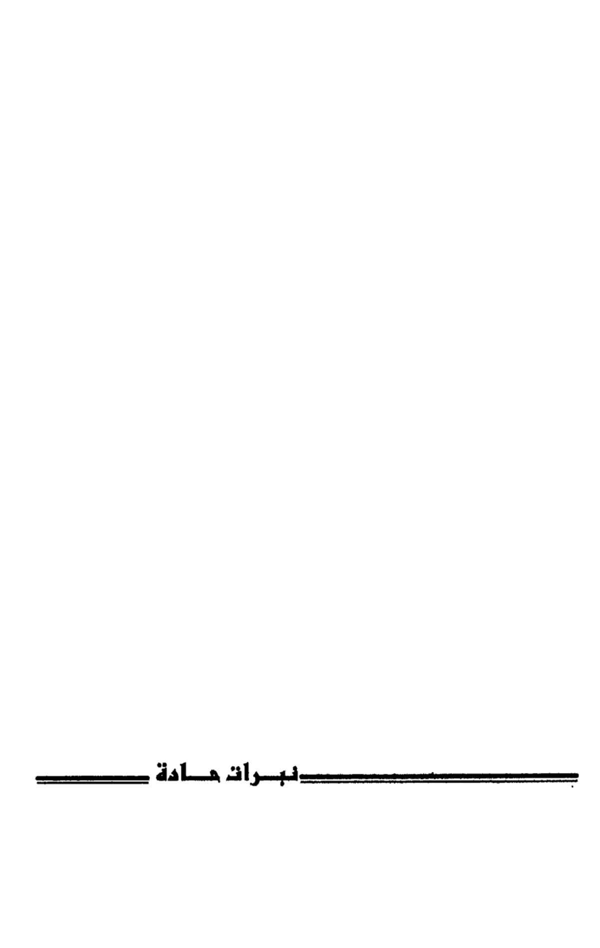
لوطن ناء

ومدى أبعد مما كان يظن

وحلم لا يتحقق

ثم يصف رحلته الشعرية وهو يراود ما لايتحقق من لمع السراب، ومقارفة المجهول، ويرحل فى أرض الجذب السحرية حتى يبقى على بعض خلاياه ورفيف روحه. فلولا ذلك لضل مسعاه وكره حياته.

الشعر هو الذى يحقق ذاته ويشبع حاجاتـه، وبدائلـه لا تغنى شيئا عنه. هذا هو اليقين الوحيد الماثل بقوة الآن فـى وعـى شاعرنا والمتمم لمشروعه فـى إعـادة تشعير المجتمع المعاصر وملء سمعه وبصـره بالإيقاع والجمال، تلك الرسالة التى تجلت فى مسيرة فاروق شوشة الشاملة بالرغم من تعرضها أحيانا لبعض الغيوم والشتات، لكنها ظلت ماثلة فى ضميره وهو يطلق عصافير حلمه من عش التساؤل فى مطلع الديوان، ويعود ليحبسها فى نهايته، فى دائرة محكمة، تكاد لا تراوح مكانها.



الغَزْل الشعرى الرفيع لحلمى سالم

كان الشاعر العربى القديم يقول، فيما ذهب مثلا يستحضر للمواقف المتشابهة:ـ

غزلت لهم غزلا رفيعا فلم أجد

لغزلى نساجا فكسّرتُ مغزلى

مكونا صورة جميلة تشبه ما يسمى فى الاقتصاد" دورة الإنتاج" التى لاتكتمل إلا بإتمام التصنيع والتهيئة للاستهلاك؛ فعملية الغزل جزء من صناعة النسيج لابد لها أن تتوافق مع بقية المراحل المتراكبة. غير أن الموقف الذى يشير إليه الشاعر على سبيل التمثيل دقيق ومتشعب، فهو يعلن أسفه لقومه لأنهم لم يستجيبوا لمشروعه المقترح فيقرر تحطيم مغز له، دون أن يوضح لنا طبيعة هذا المشروع وهل كان متصلا بمنظومة القيم الاجتماعية أو التقاليد التعبيرية، وكأنه يمعن فى تكسير "المغزل" عندما يكتفى بالنتيجة الأخيرة الحكيمة فيكشف عن تقاطع الفرد مع ذوق الجماعة، ثم لا يلبث أن يؤثر الصمت ويكف عن محاولة التغيير. ولحسن الحظ فإن شعراء الحداثة العربية أشد إيمانا بمسعاهم وثقة فى مشروعاتهم، وأكثر قدرة على صناعة المغازل ذات الأحجام المختلفة، الأمر الذى يجعل النساجين يجدون لديهم نماذج تواصلية قادرة على تحقيق" دورة النص" من الإنتاج إلى التذوق الفنى الجميل.

وليس من قبيل الصدفة أن يكون ديوان الشاعر السبعينى الكبير ــ لا فى العمر وإنما فى القامة الإبداعية ـ حلمى سالم موسوما بعنوان

"سراب التريكو"، فهو يجمع فى تركيب واحد بين عالمين، أحدهما سرابى قديم متصل بخيالات الفضاء العربى وأوهام الأشواق المتحرقة فيه، والأخر بتلك الممارسة الحميمة لصناعة الغزل المنزلية بكلمتها الأجنبية" التريكو" والتى تعبر عن تجسيد المشاعر الأنثوية غالبا فى الرعاية والحب فىّ نسيج لصيق بموضع القلب، تجدل فى ثناياه الخيوط والأفكار، وتصنع على شبكته المشاعر الشخصية فى لحظات المعايشة الأليفة والتوافق الجميل مع إيقاع العمر ونبض الحياة المعاصرة للأم والزوجة والخطيبة، لكل تجليات الأنثى وحالاتها العديدة فى احتضان الآخر واحتواء صدره وبثه حرارة الدفء الشخصى الخاص فى حناياه.

وإذا كان الشاعر عندما يعبر عادة عن ذاته ومواجده يستخدم صيغا موقعة وعبارات إنشائية تحمل دفقة غنائية مسترسلة جزلة، فإنه منذ أن توقف لسانه وجرى قلمه، منذ أن كف عن الترنم الشفاهى وأخذ يحاور الورق بالكلمات الصامتة انشقت هذه الشعرة الغنائية وتقصفت. أخذ يصنع أشكالا دالة جديدة تلائم ذاته المتحولة وتخالف النسق الموسيقى المألوف. مال الشاعر المحدث إلى جانب السرد دون أن يكتمل لديه العرض. اقتطع لمسات يسيرة من طرائق بعض الفنون البصرية الجديدة وجعل يجدلها فى ضفيرة منكوشة متقطعة.

لنتأمل أول نموذج من هذا الغَزْل الشعرى الطريف:ـ

حزن خفيف على قَصّة الشَّعر

وحنين إلى أن يرانى من لم يكن يرانى

وأنا على باب" المواساة"

هو ضابط لكنه يشبه المرسلين

بينما تشبهين غادة التى أنجبت منذ شهرين

واربتْ خزانة المكنون :

أنا فى زى جماعة الرحلات،

أمى حين حصلت على شهادة التفوق

أبى قبل أن يطير بليلة

مضى الباصْ قبل أن أتم" لا ينبغى أن نتوه"

فلماذا حطّ علىّ الاسم والمسمى وهرسَ الذاكرة

وأطلعنى على صورتك فى عالم المظاهرات

مضى الباص قبل أن نوثق بيننا سجال الخصائص

يروقنى أن ألمح بعض علائم الشر

تحت حاجبيك الغليظين

ليست الملائكة من ضيوفى،

ولكننى حين طلبتك فى هاتف المالية

لم أكن أريد سوى أن أسمع

آلو ،

ـ أيوه

ـ مين ؟

البنت التى لم تود أن ينطلى اسمها على جسمها

أراحت رأسها على الزجاج وأسلمت روحها للدوران.

لا يجديك كثيرا عندما تقرأ هذا النص أن تهتف مع ابن الأعرابى فى احتجاجه على أبى تمام ـ رحمه الله ـ

ـ إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل

فليس هناك من يأسى بصدق على بطلان، كلام العرب الأقدمين، إن كان سيترتب عليه إحقاق كلام المحدثين. لكن دعنا نتعرف عن كثب على ملامح هذا الكلام الشعرى المغاير لما تعود عليه من أشعار:

ـ **السؤال الأول** : من الذى يتكلم ؟ بلسان من ينطق النص. ليس هناك مجال للتحديد الحاسم. فالكلمات السابقة على هذه السطور مباشرة ـ فى شكل تقديم ـ مأخوذة من أبيات شعرية لإيمان مرسال، والنص فيما يبدو محاورة لديوان هذه الشاعرة الشابة ومطارحة لإشارتها. لكن الفرض الملائم للقطعة الأولى فى النص أن تكون بلسان الشاعر لذاته. فإذا ما واجهنا الضمائر وعنوان القطعة "الشقيقة التى أراها" ترجح لدينا أنها بصوت هذه الشقيقة؛ فهى التى يمكن أن تتمعن بحزن خفيف فى قصّة شَعرها، وهى التى يمكن أن تقول لنفسها "بينما تشبهين غادة". وهىالتى يمكن أن تحادث الآخر فى التليفون لمجرد سماع صوته كما تقول المطربة الشهيرة، على القارئ إذن أن يكف عن عاداته القديمة فى افتراض التعبير المباشر عن ذات الشاعر ليسمع للأصوات التى لم تألف الإنشاء، خاصة صوت الأنثى.

ـ **السؤال الثانى** : ما هى الخاصية المهيمنة على هذه القطعة؟ من الوجهة النصيّة هى التشتت والابتسار. فهى إشارات مجتزأة من سياقات عديدة مبتورة. عن حكايات لم تتم ولم تنتظم فى نسيج متواصل.

حكاية مستشفى المواساة، الضابط، غادة التى أنجبت، زى الرحلات، الأم وشهادة التفوق، الأب ليلة السفر، الباص والرحلة، الشرع على ملامح الآخر، معاكسة تليفون المالية، البنت التى.. قرابة عشر حكايات مبعثرة فى قصاصات صغيرة، يحاول النص أن يؤلف منها سجادة منزلية لقصة عائلية لا تقنعك بتمامها واكتمالها ما لم تكن مستعدا لنسجها من خيالك.

ـ **لكن السؤال الثالث الخطير هو:** أى نوع من الشعرية يتجلى فى مثل هذا النص؟ وبوسع كل قارئ أن يقدم إجابته عن هذا السؤال طبقا لأفق توقعاته ونوع ثقافته ودرجة حساسيته الجمالية لكن هناك شيئا مؤكدا بوسعنا أن نتفق عليه، وهى أنها شعرية مغايرة لما تعودناه وألفناه، تقدم تفاصيل الحياة المعاصرة بنكهتها المميزة، ليست غنائية ولا إنشائية، مثيرة للتوتر خاصة عندما لا تكمل فائدة دلالية بإيراد الأخبار عقب الأسماء. فهى متقطعة يتعين على المتلقى أن يكتشف وصلاتها ويتوهم تماسكها، وهى فى نهاية الأمر شعرية" عبر نصيّة" توظف تقنيات السرد بطريقة لافتة.

بيد أن هناك عدة إشارات متجذرة فى أسطورة النص تستعصى على الإفضاء بمكنونها دون معرفة بعالم الشاعر الشخصى، فهى من بقايا المعنى الذى ما زال فى بطن الشاعر لا يقبل الانتقال إلى بطن القارئ. أو يصبح مصدرا لعسر الهضم عنده بحيث يعز على التفتيت والتحليل. وسأكتفى بذكر ثلاث من هذه الإشارات المستعصية، فى قطعة تتضمن ست مقطوعات من قصيدة تبلغ ثلاثين مقطوعة، علما بأن بقية الأجزاء لا تلقى أى ضوء على هذه الإشارات:ـ

ـ يقول فى السطر الرابع:" هو ضابط لكنه يشبه المرسلين."

ماذا يعنى بالمرسلين؟ لا علاقة للكلام بأصحاب الرسالات فهل يقصد من يتم إرسالهم لمهام أمنية، أم جنود المراسلة؟ يظل الإبهام سمة ملازمة لهذه العبارة مع تكرارها فيما بعد.

- يقول فى السطر الحادى عشر:-

فلماذا حَطَّ علىّ الاسم والمسمى وهرسُ الذاكرة

أى اسم وأى مسمى هو الذى حط على صوت القصيدة فهرس ذاكرتها؟ هناك إضمار وإطمار وتعمية للمدلول تستعصى على الفهم. وإن كان ثمة احتمال ضعيف بعلاقة واهنة تربط هذه الإشارة بالتى تليها.

الإشارة الثالثة أكثر مواربة وأشد إغلاقا:-

البنت التى لم تود أن ينطلى اسمها على جسمها

فنحن نعرف من قراءة أشعار" إيمان مرسال" على وجه التحديد أنها قد ألمحت إلى مثل هذا المعنى، فهل تحتاج قراءة ديوان" حلمى سالم" إلى مذكرة تفسيرية تلحقه بديوان الشاعرة؟ ثم ما مدى شعرية مثل هذه الإشارات إن لم يكن الصيد كله فى" جوف الفرا"، بمعنى أن بث روح التوتر فى النص وتمثيل نكهة الحياة المعاصرة فيه تتوقف على إمكانية اعتصار المدلول من الدال فحسب دون أن يكون للسياقات الخارجية دور حاسم فى إنتاج المعنى.

✪ قصيدة النثار والانكسار :

لأن الموجة السابقة من قصيدة النثر كانت تشترط التركيز والتكثيف والاقتصاد اللغوى فإن هذا الشكل الجديد عند" حلمى سالم" يتميز بالمخالفة. فهو يقدم قصيدة مطولة تحتوى على عدد كبير من الجمل والفقرات والسلاسل بدون تتابع؛ إذ تعتمد العلاقة فيما بينها على

ما يتراءى للشاعر من مناورات واستطرادات دون التزام ببؤرة دلالية مركزية، الأمر الذى يجعل من المشروع لنا أن نطلق عليها تسمية "قصيدة النثار" حيث لم تكتف باتخاذ الإيقاعات النثرية المدورة بطانة موسيقية لازمة لها، بل عمدت إلى زيادة درجة الانتثار بهذا التشتت الذى مارسته قصائد الحداثة منذ بداياتها، لكنه يصل هنا إلى أقصى مستوياته بفعل خاصية أخرى مساندة هى انكسار اللغة الشعرية. وكما لاحظنا فى عنوان الديوان نجد القصيدة الأخيرة فيه تسمى" مصدر جاذبية لسائقى التريللات" فيعدل الشاعر عن كلمة" الشاحنات" أو "الناقلات" المستخدمة فى الصحافة ولغة القص ويؤثر الكلمة ذات الأصل الأجنبى إمعانا فى تغريب المأثور المعجمى. وإن كان العنوان يمثل إشكالية حادة لسبب آخر هو أنه لا يؤدى وظيفته المنوطة به فى تقاليد الشعر الحديث؛ إذ يمكن لكل مقطوعة أن تتمركز محوريا عند منعطف دلالى، لكنه أبعد ما يكون عن هذه الجاذبية المنسوبة للسائقين.

ولنقرأ القطعة الأولى من هذه القصيدة المكونة من ثمانية وثلاثين مقطعا:ـ

" أنت تنظف الصحون من بقايا العشاء، وتفكر أنها كانت هنا منذ لحظة، تعيد البطانية إلى وضعها، وتمسح بعينها الشارع الذى استيقظ قبل أن تهبط، ناسية ساعة اليد، جلبابك ابتل من طرطشة اصطدام الماء بالأوانى، حينما كنت تسترجع أنها اقترحت عليك أن تبدأ نص الوداع من وقفة المطبخ"

ولأن هذه الكتابة تنتمى إلى ما يسمى ـ عندما يكون منظوما ـ بالتدوير أى ترك الأبيات والسطور الشعرية جانبا والاسترسال فى الفقرة المكتملة، وبغض النظر عن غياب التفعيلات هنا، فإن المدهش

أن هذا التدوير قد جربه بعض الشعراء القدامى فى نصوص طريفة منسية، ولكنه لم يثبت بطبيعة الحال فى الذاكرة الأدبية. ولكى تخف حدة معارضة بعض القراء لأن يكون هذا الكلام من قبيل الشعر أكتفى هنا بإيراد نص غريب، ذكره أبو العلاء المعرى فى كتابه" الصاهل والشاهج" نموذجا لما يسمى" البند":ـ

أكرمك الله وأبقاك أما كامن ال

جميل أن تأتينا اليوم إلى منزلنا ال

خالى لكى تحدث عهدا بك يا خيرال

أخلاء فما مثلك من ضيّع حقا أو غفل

والطريف أن هذه الأبيات التى يصفها المعرى بأنها كانت" جارية على ألسنة العامة.. لا ينفصل بعضها عن بعض، فإن انفصل بطل معناه". وهذا هو مفهوم التدوير إلى جانب حيلة القافية المصطنعة من أداة التعريف. تخفف حدة الوحشة بين هذه التجارب الشعرية المبكرة وما يمعن فيه شعراء اليوم من اكتشاف إيقاعات جديدة للغة الشعر تتناسب مع تطور لغة الحياة وتلتقط حساسيتها الجمالية ونبضها الدلالى الجديد.

فمقطوعة حلمى سالم التى تتحدث عن تنظيف الصحون من بقايا العشاء وابتلال الجلباب من طرطشة الماء، والأنثى التى هبطت إلى الشارع ناسية ساعة يدها بعد أن مسحت بعينها الشارع الذى استيقظ لا تختلف كثيرا عن مقترح الشاعر القديم الذى يتمنى على خليله أن يوافيه فى المنزل الخالى وإن كان يغلف ذلك بصيغ الخطاب الكلاسيكى المألوف من مطلع" أكرمك الله" " وما مثلك من ضيع حقا" وغير ذلك من العبارات الملائمة لروح ذلك العصر.

وفى تقديرى أن الشعراء عندما أهملوا فى العصور الوسيطة تنمية هذه التجارب التى تقرن بين تطور اللغة وتحديث الأشكال الشعرية قد حكموا على هذه التجارب بالاندثار ولم يسمحوا للشعر بتغيير جلده اللغوى وتنويع مجالاته الحيوية. ولعلنا نلاحظ أن هذا التدوير يكاد يمسح أثر الوزن فى تكرار التفعيلة فى السبيكة التعبيرية، بما يجعل قضية بروز الإيقاع تتراجع فى أهميتها، لأن نظم هذا الكلام لا يغير من طبيعته شيئا جوهريا؛ إذ إن السلك السردى قد حل محل العقد الموسيقى فإذا ما قفزنا إلى المقطوعة قبل الأخيرة من قصيدة حلمى سالم وجدنا المشهد التالى:ـ

" لماذا تحملق فى السجادة هكذا

ليس فى خشب الأرضية نسبة من ظواهر الطبيعة، فلا تكثف

الضغط عليه بالكعبين. صحيح أن القبقاب كان هنا من

دقائق مركونا على ملتقى الأرض بالجدار، يعلق سكونه على

هواء شرق القاهرة سؤالا ضعيفا بينما الرسوم الشعبية على جانبيه تجعل المستقبل بسيطا، لكنها رفضت فكرة الاحتفاظ بفردة منه، فربما بعد عصور ينشغل المتخصصون فى جيولوجيا الغرام بالتنقيب عن الفردتين لجمعهما معا فى مكان واحد قد يكون مشابها لمتحف الشمع، ساعتها ستتجاوز الفردتان للأبد. طالما أن الأقدام البشرية الحالية لم تستطع أن تضع أصابعها فى هذا الخشب الذى طار على ارتفاع ثلاثين ألف قدم، فرجاء لا تحملنى، ليس فى هذه الصناعة المصرية غير التسلخ، وليس فى خشب الأرضية إلا آثار أصابع لن يمسحها الرجل الوحيد"

ومع أن بقية مقاطع القصيدة الوسيطة مفعمة بالحفريات الثقافية والرموز المرتبطة بكثير من النصوص السابقة، وإشارات مكثفة

لشواغل الإنسان فى العصر الحديث، فإنها جميعا تمثل الحشو المنوّع لغلاف سميك تصفه هاتان المقطوعتان لتجربة شعرية متفجرة، معادلة لتجربة حياتية مشحونة بدراما الوجود المحتدم على مسرح العلاقات الشخصية بين الرجل والمرأة، عندما لا تختزل كيانهما فيما كان يسمى بالحب أو الزواج أو الصداقة، بل تلتقط لفتات الحياة وتقاطعات الأفكار والمشاعر فى قفزات مفاجئة، و" كوادر" متقاطعة وانتقالات مرتعشة، تحاول أن تودع فى بنية النص الشكلية تمزقات الروح التى تشف من خلاله. وعندئذ نصبح أمام تحدٍّ خطير تتوقف عليه طبيعة استجابتنا الجمالية لهذا الشعر الدقيق، إما أن نرتقى إلى مستواه مخلفين وراءنا ركام العادات التعبيرية والصيغ الجاهزة وأوضاع اللغة المتخثرة ببلاغتها القديمة، ونعتزم اعتباره شعرا من نوع مخالف لما درجنا عليه، ونصبح بحكم هذه النية فى موقف يسمح لنا باستجلاء خوافيه وذبذباته المرتعشة، وإما أن ننصرف عنه للهو بما تعودنا أن نستلذه من أناشيد عذبة ومكرورة. مضيعين على أنفسنا أولا فرصة حقيقية لتنويع أنغامنا وأوضاعنا، ورؤية ذواتنا وهى تنصهر فى حميا التاريخ المعاصر لتتجاوز خطوط الموانع وتنعتق من عبودية الأعراف لتشارف أفق الحرية الإبداعية المولعة بالتجريب والقادرة على تنويع مجالات الخلق والابتكار. هذا التحدى للذائقة التقليدية يجعل من غزَل حلمى سالم نقضا ناكثا لغزَل الشعر القديم، لكنه خليق بأن يدخل فى أنسجة وخلايا الفن المعاصر برهافته وحدته وانكساراته وقدرته على توظيف مبتكرات الإنسان التصويرية وإنجازاته المعرفية عندما تحل الملكات التشكيلية فى صناعة الصور المرئية وتقديم" المونتاج" الذكى لها محل الصياغات البليغة القديمة التى عبرت بأجمل ما نتوقع عن عصرها، لكنها لم تعد ملائمه لهده الذائقة المنقلبة على ذاتها والخارجة على تاريخها العريق.

صدمة الاختلاف في شعر عبد المنعم رمضان

من الطريف أن نتذكر مبادرة الشعراء فى تثوير الفنون الحديثة، غير اللغوية، ودعوتهم المبكرة لتجاوز مرحلة المحاكاة فيها، حتى ندرك مسئوليتهم فى تحريك الذائقة الجمالية للإنسان المعاصر، بإيقاع متسارع، قد يسبق حركة الذوق العام، خاصة فى مجتمعاتنا البطيئة. كان" رامبو" مثلا يقول منذ بداية القرن" يجب علينا أن نخلّص الرسم من عادة النسخ القديمة، لكى نجعله فنا شامخا مستقلا بنفسه. عليه بدلا من إعادة تصوير الأشياء أن يستثير الانفعالات عن طريق الخطوط والألوان والمعالم والحدود، التى قد تستمد حقا من العالم الخارجى، ولكنها تبسطه وتهذبه وتحوله كى تقدم سحره الأصيل".

وقد طبق شعراء الحداثة هذه المبادئ الجمالية، وصحبهم الفنانون التشكيليون حتى أصبح الرسم الحديث كما يقول"بيكاسو" بحق "صنعة عميان"، لا يشف عن رؤى الخارج بقدر ما يقدم عالمه المستقل عنه. لكن تخلخل المستويات فى طبقاتنا الثقافية فى العالم العربى وتجاور العصور البعيدة لدينا أدى إلى نشوء حركات متباينة، وشعريات متفاوتة، بعضها يمتلك هذه الطاقة على اختراق حجاب الزمن وتوظيف إشاراته وعلاماته بذكاء مدهش، وبعضها الآخر لا يزال يتلكأ ويتلعثم فى نبراته الخطابية المباشرة، بما يضمن له التوافق المريح مع الحس الوجدانى العام.

عبد المنعم رمضان من أقوى الأصوات الشعرية الناضجة التى أخذت تشغل فضاء الإبداع المصرى والعربى بكتابتها المثيرة وتميزها الخطير مع قلة إنتاجه نسبيا؛ إذ لم ينشر فى مدى قرابة عشرين عاما سوى أربع مجموعات متداخلة" الحلم ظل الوقت، الحلم ظل المسافة" الذى نشر فى مطبوعات" أصوات" عام ١٩٨٠ و " الغبار، أو إقامة الشاعر فوق الأرض" الذى طبعته هيئة الكتاب عام ١٩٩٤، ثم أعيد طبعه مع مجموعة أخرى من القصائد فى بيروت فى العام ذاته بعنوان جديد هو" قبل الماء وفوق الحافة" وأخيرا مجموعة رابعة لا تتضمن آخر إنتاجه الشعرى، نشرت فى هيئة قصور الثقافة منذ فترة بعنوان" لماذا أيها الماضى تنام فى حديقتى".

وشعر عبد المنعم من هذا النوع الذى يقف على الأعراف بين التعبير والتجريد، فهو قد يفتح نافذة مواربة على تجارب الواقع الخارجية لكنه لا يلبث أن يغطيها، لا بزجاج شفاف، وإنما بمرايا عاكسة، تجعلك حيال مجموعة من التقنيات التخييلية الكثيفة مشتّتا مترددا لا تستقر على معنى واحد ولا تدرك قصد الشاعر فتعود إلى نفسك تستلّ منها روح الشعر وتستصفى دلالته كأنك تنظر فى المرآة؛ ذلك لأن إشاراته موزعة عصية على الانتظام السريع فى حكاية مفهومة، واختراقاته قاسية صادمة غير مألوفة، لكن حفاظه على الأبنية الإيقاعية وتشكيله لعالم شعرى كلّى متوازن يفرضان على قارئه أن يأخذه بجدية حقيقية.

ولنبدأ فى مقاربة بعض النماذج الممثلة لهذه الشعرية العاتية الجسور حتى نتمثل توافقنا معها واختلافنا عنها وتقديرنا لها فى كل حال؛ يقول فى قصيدة" ثلاثية العاشق" من مجموعة" الغبار":-

أيهذا البلد الشاسعُ

مثل الأحجية

ألقنى فى يمّ نفسى

واسترد الأغنية

هكذا كنت أبوح الليل

أُعطى غيبتى صوتا جديدا

وأصلى للوطاويط

التى تصدح فى رأسى

وأعلو فوق هامات طيورى

هكذا كنت أمشّى النَّفَس القابع

فى صدرى

وأعطيه مدارا

من رياحين فتورى

وأُمَشىّ رغبتى فى أن أكون الملك المفرد

أعلو/ حيث يعلو العصبة الفتاك

أدنو/ حيث يدنو الطيبون

هكذا كنت أخونْ

ومع أنه يفتتح المقطع بنداء جهير للخارج الشاسع فى محاولة للبوح على طريقته إلا أنه لا يلبث أن يرتد إلى الداخل المسكون بالأرواح والأشباح، بالغياب والوطاويط، ليتابع حركة وعيه وهو يترنح

فى علوّ وهبوط، بصعوبة ظاهرة تنم عنها صيغة" أمَتّى" الثقيلة المتعثرة وهى تسوق نَفَسه المضطرب وتقود خطوه المرتبك. ليستْ أوضاع المكان والزمان هنا منتظمة ولا شفيفة، فالبلد متاهة مثل الأحجية، والنفس يمّ متلاطم مكتوم، وحتى الأغنية مستردة محجوبة. الحضور غارق فى الغياب والأفكار أنفاس لاهثة وفاترة.

وعندما تطغى الذات على هذا المشهد المتناقض يصبح فعلها خيانة وشوقها إيقاع أهوج، على عكس ما يألف الناس فى حالات العشق. ومع كل هذا الاضطراب لا نعدم خيطا دقيقا من تنامى التصوير يسمح لنا بمتابعة المشهد وهو يتشكل سرديا فى متواليات شعرية، غير أن بقية المقطع تضمر لنا صدمة مباغتة إذ تقول:ـ

كان فرج الباب

لا يسمح للنور بأن يأنس

للأشياء

أن يعطيها قسما من الألفة

أن يضفى عليها ألق المعرفة الأولى

وهذا البلد الشاسع

مثل الأحجية

يكتفى مثلى بماء الأغنية

ولأن اخيتار المفردات فى الشعر لا يمكن أن يكون اعتباطيا ولا عشوائيا، بل هو مجلى القصد ومناط الإدارة التعبيرية فإن جرح الحس العام بالتصريح باسم العضو الجنسى دون الكناية عنه يمثل الإشكالية

الأولى فى هذا المقطع، لا لأن الآداب العامة فى العصور الحديثة تقضى بالكف عن هذا التصريح الذى كان مستساغا فى الكتابات الأدبية والفقهية قديما، حتى لقد ورد اللفظ ذاته فى القرآن الكريم، مقترنا بضرورة الحفاظ عليه ثمانى مرات، ودون أن نكون نتيجة لذلك أكثر التزاما بالأعراف الأخلاقية أو احتفاء بأشكال الاستعارة المجازية. ولكن لأن الحساسية الجمالية للغة قد تحركت فى اتجاه هذا التفادى اللبق. الأمر الذى يجعل العودة للتصريح به فعلا خارقا للعرف اليوم لابد له من وظيفة دلالية، وعلينا أن نتذكر شبقية المقطع فى سياق تمثيل أحوال العشاق عند ممارستهم للتجارب البكر واكتساب" ألق المعرفة الأولى" فى الوقت الذى تدوّم فيه بدواخلهم متاهات الاكتشاف للخارج الملغز حتى ندرك أن هذا الحزق المدهش لقواعد الذوق العام فى الاختيار المعجمى هو الذى يسمح له بنصب خيمة تخيله للحالة التى يواجه فيها عرى الأشياء واللحظات فى ارتعاشاتها الأولى، عندما تنساب برقة موسيقية عذبة لايضاهيها سوى ماء الأغنية المتقطرة بالنغم والخصوبة فى آن واحد.

ولأن القصيدة ـ مثلها مثل بقية أعمال عبد المنعم رمضان ـ مطولة تتألف من أحد عشر مقطعا فسوف نكتفى بالإشارة للمقطع الأخير الذى تنصب فيه رؤية الشاعر لعروسه وهو يخاطبها:ـ

خذى من الحقول/ ثوبك الكتان

خذى من العناق/ ثوبك الحرير

ولا تبوحى باسمه

لأنه يشف بالكتمان

وربما يطير

يغطس فى رائحة الألوان

أمشير لون الفم

طوبة لون الجسد المصهور

هاتور لون الشفة السفلى

ولون الطمى

كيهك لون العاشق الواقف عند السور

يخطف ريشتين

من حديقة السماء

ويرسم الأعضاء

نلاحظ على الفور هذه الطاقة الموسيقية الفائضة فى توزيع الإيقاع وضبط القوافى، فاللحظة خالصة لنشوة الجسد والتماهى مع الطبيعة، وهى أيضا فائقة فى اقتناص الأشكال وترميز الألوان بربطها بالشهور القبطية. لكنه لا يمعن فى الغوص الميثولوجى فى قلب الزمن المصرى القديم بل يمسه برفق كى يبرز سحر معشوقته المنبثقة من تربتها الأصيلة محافظا على معطيات الحس الخارجى وتراسلاته، وقدر يسير من سلاسة النظام السردى فيه. ورابطا بين إيقاع المحسوسات كلها من سمع وبصر وشم فى لون من احتشاد الجسد لاختراق ما ديته والتشوق لأقصى لذائذه عند تخوم الروح الكامنة خلف الرموز.

✿ ذروة الاحتدام :

أصبح من المتداول فى بحوث الشعرية الإشارة إلى درجة الانحراف التعبيرى فى التراكيب والصيغ؛ باعتبارها المصدر الأساسى

فـى توليد الدلالـة الجديـدة المعـادل لعمليـات التخييــل التصويــرى. لأن الشـاعر إذا حـافظ علــى" مسـتويات الإسـناد" لــم يتجـاوز عتبــة الكــلام الطبيعى المقبول. ولعل من أكثر المناطق سخونة فى هذا الصدد ما يقـع عند أقصى الطرفين المتبـاعدين بيـن المدنسـات والمقدسـات. فـالاجتراء عليهما صـادم لأفق التلقى عند القراء ومفجر للمعانى المحفوفة بـالرفض والتوتر والإثارة.

وهنا نصل إلى المظهر الثانى لأسلوب عبد المنعـم رمضـان الـذى بلغ من إشكاليته واحتدامـه إلـى درجـة استدعائه وناشبريه فـى المحـاكم ومساءلته أمام الرأى العام بتهمة التهجم على المقدسات. ولنقرأ بأنـاة وصبر أحد النصوص البارزة فى هذا الصدد من قصيدة" أنت الوشم الباقى":ـ

الجغرافيا

أن تجلس فوق الجبل

وتقطف عطرا

لابـد أن نقرأ القصيـدة كلهـا إلـى نهايتهـا، إن نجحنـا فـى الصـــبر عليها، حتى نستطيع امتصــاص صدمـة التعبيـر الجـارح للحـس الدينـى المتوتر، ولابد أن نكـون مدربيـن علـى طرائـق فهـم الأشـكال المجازيـة المباغتة فى اللغة العربية حتى ندرك أن صيغة" كوع الله" ليسـت سـوى تنويع يسير على العبارة القرآنية الكريمـة" يـد اللـه فـوق أيديهـم" ونلمـح ارتباط هذا المشهد بما فى سفر التكوين من إشارات. كما يتعين علينا أن نكون منقوعين فى طرافة الفولكلور الشعبى المصـرى حتـى نسـتحضر تلك العبارة المرحة التى كثيرا ما يرددهـا النسـاء فـى الريـف المصـرى عندما يخيب أملهن فى استقبال الوليد الذكر بدلا من الأنثى الهابطة فيصحن بحُنق" هوّه اللى كان شقّه ما كانش قـادر يبرمـه" ومـع كل هـذه التداعيـات

النصيّة المخففة تظل العبارة الشعرية ثقيلة وغير لائقة على المستوى التواصلى فى اللغة، فإذا انتزعت من سياقها وعوملت بجدية أرهقت أكثر الناس تسامحا، لكنها من الوجهة الشعرية ـ وهذه مسألة نقدية لابد من التأكيد عليها ـ ناجعة فى خرق الذوق وإثارة الانتباه الجميل لجسدية الخلائق وفروق الأجناس فى المتخيلّ الأدبى. تندرج فى نسق من العبارات الانحرافية المولدة للمعنى، ابتداء من" قطف العطر" إلى " لمّ رذاذ الليل" إلى "إيماءات الجنس" كما أنها ـ وهذه هى المفارقة العجيبة ـ تلتحم بالنموذج الدينى ذاته إيجابيا فى قصة الخلق واشتقاق الأنثى من الضلع الأعوج للرجل لا يمكن بمنطق الخطاب اللغوى العادى تبرير هذا الانتهاك للاسم المقدس وذلك عندما يقول:ـ

تبنى كوخا من ورق الأيام

وترمى صوب السهل حذاءك

تعطى للأسفلت حقيقته

للريح بقاياها

وتلمّ رذاذ الليل

تكوّمه، وتبصّ عليه

وتشهد مخلوقات تسعى

فيكون التاريخ

تكون الأنثى حافية

ذكر حافٍ يومئ

أن كونى من شئت

كيف أظنك قادمة من تيه

كيف أسمىّ هيأتك البرية

أنت امرأة

وأنا رجل

كنت صنعتك من خمسة أضلاع

ثم اسّاقط عنها العرق

ورائحة الطين وجوع

فالتحمت

واتكأ عليها كوع الله

وأحدث ثقبا

يكفى أن يدخله الرجل

فتحمل عنه الوحدانية

كل شظايا الكون...

فهو يصدمنا فى القراءة الأولى ويثير حساسيتنا تجاه اسم الجلالة بهذه الصورة النزقة، لكننا عندما ننتقل إلى مجال التلقى الشعرى للصيغ وانحرافات التعبير، فى نطاق المتذوقين العارفين بأصول الفن وما يمتزج فيه من جد ولعب وتخييل، تخف وطأة هذه الجرأة كلما نجحت فى أداء وظيفتها الجمالية، وهى باختصار شديد إعادة إشعارنا بحالة الخليقة الأولى فى صورتها البكر، وهو ما يحفزنا إلى اتخاذ موقف جديد من الكون والحياة، يمتزج فيه التوتر المنشود باليقظة الحسية والنشوة الوجدانية. لكن يظل من حق بقية القراء البعيدين عن غواية

الشعر، ممن لا يمتلكون الكفاءة الأدبية فى التلقى أن يرفضوا قبول العبارة الجارحة، لأن المبدع لا يكتب للخاصة فحسب، ولا يكفى له أن يتحرر من الأعراف السائدة بل عليه أن يكون ماكرا فى تعبيراته، داهية فى مجازاته حتى يستطيع جذبنا إلى منطقته وتسويغ جسارته، عندئذ تتحول حريته إلى فعل تحرير خلاق، ينجح فى إقناعنا وإدراجنا فى مشروعه، لأن الحرية ذات طبيعة جدلية وديناميكية مع المجتمع، كلما اكتسبت أرضا انطلقت منها لكسب منطقة جديدة، وإذا كان جمهور الشعر العربى القديم أكثر أريحية وتسامحا مع تجاوزات كبار شعرائنا على مر التاريخ فإن الأولى بنا اليوم أن نكون أعمق فهما لألعاب التخييل وضرورات التعبير الشعرى المبتدع وعندئذ يصبح بوسعنا جميعا أن ننعم بما فى هذه القصيدة وغيرها من اقتدار على تخليق مناخ شعرى مفعم بثراء التخيل، يمزج الجغرافيا الأنثوية بالتاريخ الذكورى ويستحضر أمثولة الكون وقصة الخلق وينتشى بما لدى الإنسان من طاقة مبدعة تسمح له بتمثل اللحظات الكلية المتوهجة وهى مشبوبة بلهب الشعر المتوتر الجميل على ما فيه من اجتراح مدهش وتخييل جرىء.

مع أحمد الشهاوى

قراءة الموت فى كتاب الحياة

يقف أحمد الشهاوى بفروسية نادرة وشعرية فائقة على شفا الهاوية. يضع رأسه فى فم الأسد وهو يرتل كلماته ببهجة ووجد شديدين. يتقافر أمام الخطر كما يفعل الدراويش المذهولون فى طرقات المدينة الجهنمية. لكنه يمتاز عن أبناء جيله بمجموعة من الخواص تجعله إماما لهم فى طول النفس وحميمية التجربة والاقتدار على بناء نصوص لافتة ببلاغتها العاكسة لقدسية التراث دون تجريح، المفعمة بعطر الأحباب دون سلوان، المفتونة بذاتها وهى ترقب العالم من ذروة الأفلاك والأملاك، مشدودة لمدارات الغيب والمطلق، يصلى ركعتين للعشق عند دخوله عالم الشعر منذ سنوات عشر، ويتدثر برداء النبوة الفنية وهو يملى أحاديثه على الملأ، ثم يطالعنا مؤخرا بديوانه الفذ" كتاب الموت" ليسجل تجربة متطاولة فى الرثاء والغناء على غير ما يألف الناس من هذه الفنون. إنه شاعر شديد الخصوصية والاختلاف، يضع إحدى قدميه فى الصحافة، وهى جحيم العصر بمكائده ومباذله ووعيه الدنيوى المسرف فى عالم السوق وصناعة الأسماء، لكنه يضع القدم الأخرى على سلم الأبدية المرتفع إلى طاقات النور العلوى ومعاريج السماء.

۞ قداسة الملكوت الشعرى :

يجترح الشهاوى عددا من الخوارق المدهشة فى هذه التجربة، لعل من أبرزها أنه يستنزل قدسية المطارحات اللغوية للتراث، لا لينتهكها بابتذال محرج كما يفعل مجايلوه من شباب الشعراء فيضعون أنفسهم وقراءهم فى مآزق موجعة تتصدع لها أبنية الوعى، بل ليرقص على إيقاعاتها الجليلة وهو ثابت فى مكانه لا يريم، فى لون الحركة الدائرية العجيبة. يكتب ديوانا كاملا فى مرثية ترتيلية لأمه نوال وأخته سعاد فيستعيد وجودهما ويعلن توحده بهما وحلولهما فيه وهو ينظم تسعا وتسعين مقطوعة، بعدد حبات المسبحة واستدارتها وتكراريتها، واختلافها وائتلافها، بحيث تستطيع فى الظاهر أن تشرع فى قراءتها من أية صفحة عرضت لك، ثم تنتهى فى الختام إلى نقطة البدء، دون أن ينقص هذا من قدر إحساسك بامتدادها وعددها وطولها، إنها تسبيحة شعرية تنحرف عن النسق السردى الشهير لقصيدة النثر وهى تتلفع بها لتقترب من النموذج الأقدس للأسماء الحسنى فى بنيته العددية والدلالية. حيث لا يتطابق اسم مع آخر ولا يختلف عنه وهو يشير إلى جوهره ووحدة موصوفه. تظل العلاقة الخفية بين هذه الحبات مصدرا شهيا للتأويل الخصب والرؤى المتفاوتة؛ إذ يكمن فيها سر النظم وسحر التركيب فيما يعود إلى تداعيات الصوت، وتساوقات الدلالة، مما يفسح مجالا وسيعا للذة القراءة ومتعة الاستغراق وتحليل آليات الاتصال والانفصال بين المقاطع فى نماذج بنيوية متراكبة. لكن يظل هذا اللون من استنزال قدسية الكلمات بشكل لا يجرح الحس الدينى ولا ينغمر فى تياره الذاهل، هو الوسيلة الفاعلة فى تبئير مركز الدائرة المعنوية وهو الموت، حيث يمثل لحظة تحلل الجزء فى الكل وعودة النغم إلى مصدره الرفيع.

يظل باب الموت هو مسكن الحقيقة فى الوجود البشرى ومنفذ الإنسان إلى الغيب وأهم معبر للشعراء كى يزنوا الحياة ويدركوا خفتها وهم يتأملون أسرارها الفكرية والشعورية فى انخطافة واحدة.

على أن هناك عنوانا داخليا واحدا يشكل العتبة الفريدة للنص ويؤطر أفقه الدلالى هو" الحضرة". فلا نكاد ندخلها حتى نجد أنفسنا فى قلب مشهد الذكر بأكمله. ولأننا أطراف أصليون فى لعبة إنتاج الدلالة الشعرية كقراء فإن بوسعنا أن نحرك مؤشر الكلمات فى اتجاهات عدة؛ فقد نكون فى حضرة الموت بمقدار ما نصبح فى حضرة الحياة أو الشعر أو التجلى الصوفى الأمثل. يظل الانبهام الماثل فى تعدد المفهوم من علامات اللغة الشعرية التى لا تخطئ. فلنقرأ السطور الأولى عند المدخل:ـ

أجّل لثانية

مجيئك

كى أجيء

محمّلا براوئحى

مرتين

ومرة تأتى

تقطف أو تخطف

نجمتين وكوكبا

ابق كما شئت

نم

تركت لك الألوان

فحادث أمة

وسافر فى دم الكتب

نايك ليس مكسورا

وأغنية الرحيل مَحَدَّة

.. .. ..

لماذا أتيت

قبل أن يمر الضوء من إبرة

ويقول النخل فى العراء

آمين.

مع أن المخاطب فى هذه القطعة يكاد لا يبرح منطقة الموت، إلا أنه يتراوح فى مساحة فضفاضة فيها ليلقى بظله على المناطق الدلالية الأخرى، ولكى نستكشف ذلك يكفى أن نلاحظ العلاقة المتوترة بين الواقع الحسىّ المعاش والواقع الشعرى الذى يتم تخليقه فوقه، فهناك نجمتان ــ الأم والأخت ــ ترقدان فى دم كوكب يختلج بالشعر والحياة وشهوة الأبدية، ويمضى المتخيّل على نسق متواشج من الإشارات الآتية:ــ

أولا: ينتظم الدخول فى القصيدة طبقا لمدارات الإيقاع الشعرى الموزون حتى ينعطف إلى ذكر القطف والخطف فينكسر الخاطر عمدا ويختل توالى الحركات فيستحيل إلى كسرٍ موقعة غير ملتئمة، وهو ما يؤذن بلون من" الفطام الموسيقى" للقارئ الذى طالما رضع من ثدى

العروض التقليدى وتربى عليه. هنا يتبدد انتباه القارئ ويخيب رجاؤه فى الانسجام الظاهر. وتصنع هذه الخيبة أفقه الجديد حتى تصبح أية عودة لاسترداد إلفه الإيقاعى بشكل متقطع بادرة توافق عفوى وسعيد. لكن عددا من التوازيات الصوتية يملأ هذا الكيان المهدد بالتشتت؛ فتكرارات مثل: مجيئك/ كى أجىء، وقرابتها بالتأجيل، ثم تقابلات أخرى: أجىء/ تأتى، تقطف/ تخطف تسد جزئيا حالة التوق الإيقاعى، وكأن الشاعر يريد لا شعوريا أن يؤكد هذا الانسجام فيهتف: نايك ليس مكسورا.

ثانيا: يتجه الخطاب للموت المؤجل فى البداية، لكنه لا يلبث ان ينزلق برفق فى الدفقة الثالثة بالالتفات إلى الشاعر مُحاورا له، فهو الذى يحادث الأمة بأحاديثه وقد تلبس برداء الاستشهاد، وهو الذى يسافر فى دم الكتب حينما يسفحه على الصفحات، وهو الذى يمتلك الناى والأغنية المهدهدة. لكن الخطاب سرعان ما يعود إلى الموت ليناشده أن يترك العيدان الغضة كى تستوى على سوقها قبل الحصاد. ويقوم هذا التبادل فى مرجع ضمير المخاطب بالتوحيد بين الطرفين. بين الشاعر والموت الذى يتفلت منه، عندئذ يمكن للقارئ المتابع لقصة علاقة الشعراء على اختلاف لغاتهم وعوالهم بالموت أن يتذكر أشياء كثيرة، بوسعه مثلا أن يتذكر بيت"بيتس" الشهير الذى أرق صلاح عبد الصبور كالطائر الأسود عندما حط على شباكه:ـ

الإنسان هو الموت

وبوسعه أن يسرى فى نسغ الشعرية العربية إلى منابعها الأولى عند طرفة بن العبد، الشاب المخطوف بالموت وهو يدعو للذائذ العيش:ـ

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى ∴ لكالطول المرخى وثنياه باليد

متى ما يشأ يوما يقده لحتفه ∴ ومن يك فى حبل المنية ينقد

ثالثا: تثير هذه الأبيات المرصودة، مثل بقية القطع الشعرية، زوبعة من التداعيات المخزونة فى ذاكرة الكلمات؛ تلك التى يسميها الناقد الإيطالى النابغ" أومبرتو إيكو" موسوعة القارئ الغنية، لكن طريقة نهوضها من مراقدها تختلف من قارئ إلى آخر، وهو ما يجعل تشكلات المعنى الشعرى لا نهائية فى ثرائها وتعددها. فعندما نمعن فى مصاحبة الشاعر واستحلاب مفرداته وصيغة تكتسب كل عبارة بالتدريج مذاقا متراكما ومتناميا لا يتوفر لمن يطالعه لأول مرة. وهنا ينبغى لنا أن نعدّل النموذج الذى سقناه فى البداية عن حبات المسبحة وإمكانية أن" نلضم" فيها من أى موقع نمسك بها منه. لأن مسار حركة القراءة هو الذى يولّد طاقة الاستجابة الجمالية ويفجر إمكانيات التداعى الحر.

من هنا فإننا عندما نشير إلى ما يعجبنا ويخطف انتباهنا من أقوال لابد أن نتوسل إليه بقراءة الصفحات السابقة عليه فهى التى تجمّع فى وعينا حرارة السياق الإبداعى وتأثير الحركات المتتالية حتى نصل إلى الذروة المشار إليها. الحديث هنا عن النجوم والكواكب مثلا يستثير قصة يوسف وإخوته فى التراث الدينى بقدر ما يجر وراءه تداعيات من عالم محمود درويش فى" أحد عشر كوكبا" دون أن يكون مدينا له فى شيء لكنها أوضاع اللغة التى تجعل" تركتُ لك الألوان" قريبة من" لماذا تركت الحصان وحيدا". لكن المرجعية الحاكمة عند الشهاوى تظل ماثلة فى هذا الأفق القدسى الذى تؤطره كلمة" آمين".

✿ القلب الغنائى للتجربة :

تمتد رحلة الشهاوى فى جوهر الوجود بشكل غنائى رائق، حيث لا تتشاجر الأصوات، بل تتواشج الكلمات وتستقطر رحيقها فى عبارات أنيقة تأخذ بمجامع القلوب، لكل قارئ مفضلياته فى هذه الحديقة الشعرية. لا تنتظم فى أطر درامية أو ملحمية؛ بل تستمد نموذجها من المرجعية البلاغية للشعر الغنائى العريض المتسع لآفاق الوجود ولحظاته الفائقة.

ولنتقدم خطوة أخرى فى قلب هذه التجربة لنستشرف الأفق الذى تطاوله، واللغة التى تعتصر خمرها. يقول موجها الخطاب دائما لأخته الراحلة:ــ

بيمينك اللوح الذى هام بى لما رآنى

أنا شجر الكلام

أجمع العالم فى واحدٍ

أنا خمر طينٍ

أنا خمر طينة طير

تجلّت يد فى سبيلى.

بوجود دالك

ظهر الوجود

ترسخت ألفى

وألفتُ أن أمشي إلى النار التي أحجارها مخبوءة في حرفك

بدت شمس سماء القرب سامقة

وأنا تأنس فيكِ نفسي

فطرتُ على هواك

فصنت وجدى.

إن من يلتفت إلى الصبغة الوجدانية الغالبة على الشعب العربى فى مصر وطريقة اختمار المذاهب الباطنية فى أعماقه وذوبانها فى طبقاته التحتية، وخضوعها فى التحليل الأخير لنوع من معقولية العاطفة يدرك أن الشهاوى يمسك بطرف هذا العرق الذهبى الصوفى الكامن فى الأعماق. يصوغ منه سبيكته التعبيرية دون تجديف.إنه من سلالة ابن الفارض وذى النون المصرى. لكن جنونه محكوم نسبيا بعقل العصر الذى يعيشه والوعى الذى يحاصر ناره. من هنا فإن الحقائق العلوية سرعان ما تتحول إلى تمثيلات تصويرية وأشكال شعرية متخيلة، دون أن تفقد حقها فى الوجود على مستويات عينية أو غيبية أخرى. لكن الرصيد المرجعى الذى يتكئ عليه الشهاوى بشكل مباشر وفادح ينطلق من القرآن الكريم ذاته، حيث يعتمد على منظوماته الإشارية والاستعارية، فى نوع من التخييل المباطن، بقدر ما يستوعب كل ما نبت حوله من تراث عريق" تنذّت به الحناجر فى المساجد" على حد عبارة المعرى، وتجلى فى علوم الحروف الشعرية والكهوف العرفانية. لكن الشاعر يحاول جاهدا الحفاظ على مرونته فى التعامل معه ويبغى ممارسة استقلاله فى صناعة الصور وتقدير الحركات. يصنع اللوح فى يمين مخاطبته قبل أن يصدح بعبارته الرسولية:ـ

أنا شجر الكلام

فى لون من افتتان الشاعر بذاتـه وإعرابه عن نرجسيته، موظفا الكلم القرآنى عن الشجر الطيب فى سطر، والبيت الشعرى الشهير:ـ

وليس على اللـه بمستبعـد ∴ أن يجمع العالـم فـى واحـد

فى سطر آخر. كما أن الآية الكريمة المتصلة ببراهين العبث الإبراهيمية" قال فخذ أربعة من الطير فصرهن إليك ثم اجعل على كل جبل منهن جزءا ثم ادعهن يأتينك سعيا" ترقد خلف عنقود الصور الشعرية فى هذه الأبيات حتى تصل إلى قوله" الأرض مصرورة فى قبضتيك" دون أن تخرج على الفضاء الدلالى للبعث.

فإذا ما انتقل الشاعر إلى لعبة الحروف فى اسم أخته" سعاد" التى طالما تلاعب بها فى هذه التراتيل امتص من رحيق الإشارات المخبوءة فى كتب مثل" شمس المعارف الكبرى" وغيرها كى يرسم مداراتها الصوفية لكنه بدلا من أن يستغرق فى نشوة السحر يشرب من ماء الشعر، وحينئذ نلاحظ أن روح النظم العربى المعتق فى انتظام سطوره طبقا لأنساق التفعيلات تكاد تغلب عليه. والواقع أننى لا أعرف ضرورة قاصمة تدعو أحمد الشهاوى للانتثار فى تيار قصيدة النثر وأضن به على الاستغراق التام فيه؛لأنه يمتلك حسا إيقاعيا غنائيا شديد العذوبة والتماسك أشاد به معظم نقاده وجلاه" الغيطانى" بصورة فائقة فى عباراته الثرية. لكن الشهاوى يعمد قصدا إلى تجريح هذا الحس الغنائى كى يكسر دون ضرورة ما تبقى من أعمدة الشعر فى نظام التفعيلة. بل إن كلمات الصوفية التى يتكئ على السباحة فى تيارها لم تعرف طريقها إلى قلوبنا فى مساراتها الشعبية إلا عن طريق الذكر والإنشاء،

فالموسيقى النظمية أداة شديدة الفاعلية فى عون الذاكرة وتحفيزها. والكلم القرآنى المقدس ذاته اكتسب بالترتيل والتجويد والقراءة المغناة أنماطا من الإيقاعات الحلوة ساعدت ذواكرنا ووجداناتنا فى امتصاص دلالاته.

ولكم يبدو من النشاز المرهق للقارئ أن يستمتع بقول الشاعر:ـ

فطرتُ على هواك

فصنت وجدى

بعد أن يتلجلج فى العبارة السابقة بقوله:ـ

وأنا تأنس فيك نفسى

فيحار فى ضبط إيقاعاتها ومدّ حركاتها. وقد أرى من حقى على أحمد الشهاوى أن أتمنى عودته للالتزام بنظام التفعيلة مع كل الحرية التى يبتغيها فى تشكيلاتها المنوعة، فهذا أكثر اتساقا مع عوالمه وتجانسا مع رؤيته واستثمارا للطاقة الغنائية الفائقة لديه. فعندما يكون بوسع شاعر أن يقول:ـ

أبدا تحنّ إليكم الأرواح

الوقت منقطعٌ

والحلم منسربٌ

والعشق

تحت يدىّ فضّاحُ

عندما يكون هناك شاعر مثل الشهاوى بهذه الصرامة والتمكن والاقتدار فإن فى مكنته أن يكتسح ملايين القراء، عندما يكفّ عن مقارفة قصيدة النثر بدون جدوى، ويبتعد عن بعض الانتهاكات اللغوية المجافية لروح الصياغة الشعرية مثل" أنتها" و" أنتمانى" فإننا حيال قامة رفيعة فى الشعرية العربية، تعرف كيف تقبض على جذوة التراث وتشعل منها حرائق إبداعية كفيلة بإعادة تشكيل الفضاء الشعرى المعاصر.

شعرية النفى

عند محمد سليمان

إذا كان شعراء المدرسة التعبيرية، المستقرة فى الضمير الأدبى، لا يجدون صعوبة فى التواصل مع جمهورهم، لأنهم يتبعون أنماطا شعرية معروفة ومجربة من قبل، لا يزيدون عن تنميتها واستثمارها والاستمتاع بنتائجها، فإن شعراء الحداثة الطليعيين يشقون طرق المستقبل للشعرية العربية، ويجهدون للإضافة إلى تقنياتها الفنية المنجزة تقنيات أخرى لم تعرفها من قبل يستحقون ضعف الإهتمام النقدى والمتابعة المستمرّة، لا لمد الجسور بينهم وبين القراء المحبين للشعر فحسب، بل لمعرفة طبيعة هذه الإضافات العسيرة الجديدة، التى تجعل قراءتهم مغامرة ممتعة لا يقوى عليها سوى المحترفين المتمكنين من الثقافة الأدبية. ولكى نميز بينهم من يستحق شعره هذا المجهود عندما يفتح منافذ حقيقية للتواصل الجمالى والتنمية الإبداعية للفكر الشعرى، ومن يلهجون بدعاوى زائفة لا تسفر عن شىء ولا تقود إلى تطور حقيقى للأدب وأساليبه. والشاعر محمد سليمان من أبرز كوكبة شعراء السبعينيات المتميز بين ذوى الأصوات القوية المعروفة بطول النفس وعمق التجربة وكثافة اللغة. وقد أصدر هذا الصيف ديوانا خامسا جديدا بعنوان غير مألوف" بالأصابع التى كالمشط" لم يأخذ حقه من التداول النقدى. وأحسب أن قصائده الطوال الثلاث المتواشجة فيما بينها تقدم تجربة فريدة فى كتابة السرد الشعرى تتجاوز الإبهام والتشذر والمفاجأة

مما اعتمدت عليه أشعاره السابقة، لتحفز سياقات إبداعية متشابكة تعد تنمية لمنجزه الجمالى السابق، وتلوينا لعالمه الإبداعى الذى تشكل من قبل، وتقدم مشروعا جديدا لمنظومة كلية مركزة على علاقة الصوت الشعرى بالأنثى/ الكون فى مختلف ذبذباتها الوجودية وتجلياتها الإشرافية، حيث تمثل حلم الشعر وصورته، كما تمثل لغته وإيقاعه، حتى تستقطر النسغ الحى النابض فى صميمه.

والقضية النقدية التى تثيرها هذه المجموعة بشكل خاص هى الفرق الجوهرى بين السرد فى القصة والسرد فى الشعر؛ لأن القصة تفترض عالما يبدو كما لو كان قد وجد بالفعل، تصنعه المخيلة وتعيد إنتاجه بطريقة تجعلها تقوم بدور إخبارى عنه، فهو عالم محتمل الوجود، مع أنه يتكون أثناء الكتابة لأن طريقة تقديمه ووصفه توهمنا دائما بأنه قد حدث بالفعل.

أما الشعر فهو يتخفف جدا من هذا الجانب الإخبارى فى اتساقه وانتظامه، يخلق الواقعة خلال التعبير عنها، من هنا فهو ينتمى فى جملته للأسلوب الإنشائى، لابد أن يكسر الانتظام والاتساق حتى لا يتحول إلى حكاية إخبارية. عليه أن يقدم كيانه الكلى باعتباره استعارة لا كناية، مجازا يشير إلى وقائع وجدانية وفكرية مختلفة. فإذا كانت القصة تقبل فى الظاهر أن نصفها بالقرب أو البعد عن العالم الذى تنشئه تخييليا، فإن الشعر من الأفعال المستقبلية التى لا تكذب، إنه ينشئ حدثه بالكتابة ابتداء ويفتته فى دوائر غير منتظمة، فهو من أفعال الكلام التى لاتروى ما حدث، بل يأمر قارئه بأن يتلقاه على هذا الاعتبار. من هنا نصيب إن وصفناه ـ كما يحلو للنقد الحديث ـ بأنه صدق خالص، كما أصاب النقاد السابقون عندما وصفوه بأن أعذبه أكذبه، أى أكثره دخولا

فى باب التخيل الإبداعى غير الإخبارى، وهو التخيل الخلاق. لهذا فإن نظم السرد الشعرية، خاصة فى أساليب الحداثة، لا يمكن أن تسير فى خط زمنى طولى متطور، بل تصنع دوائرها ودواماتها، وحفائرها الظاهرة والباطنة، فى جسد النص ونقوشه المجازية، فتبدو كما لو كانت تحكى شيئا، بينما هى فى الحقيقة تغزله وتنسجه، لا تهمها الإشارات إلى العالم الخارجى ولا تعنى بأن تقص علينا مجريات أحداثه، فهذا لا يمكن أن يكون هدفها التواصلى وأغلب حالات الإحباط وسوء الفهم فى القراءة ناجمة عن هذا التوقع؛ أن ننتظر من الشاعر أن يقول لنا الحكاية، ويستقيل من وظيفته الشعرية.

✿ وهم الوصف :

على أن أهم المبادئ الضمنية التى تحكم قراءة شعر الحداثة افتراض أولى بأن ما تتحدث عنه لا وجود له بشكل متعين فى الواقع، بل هو شىء متخيل غير محدد ولا معروف، وأن الأوصاف التى ستعطى له مهما كانت درجة تماسكها لن تغير هذا الوضع كثيرا، بل ستزيده رهافة وتناقضا واستعصاء على التحقق والتجسد، إنها أوصاف وهمية، سلبية فى معظم الأحيان، لكن جدواها الشعرية لا حد لها؛ لأنها ستجعلنا نستجيب لأثر الأشياء ووقعها على نفوسنا، ستدفع بنا كى ندخل فى لعبة التوهم ونمارسها مع الشاعر، تجعلنا ننشط لغويا لنبنى شيئا على غير أساس، لنستخدم ذكاءنا بقوة فى بعث روح الشعر.

ولنقرأ دون إبطاء المقطع الأول من قصيدة" نورا" فى الديوان:ـ

لم تكن قصيرة كشهر فبراير

ولا بضفائر طويلة لتصبح أسيرتى

لم تكن نحيفة جدا
ولا بردفين يشبهان الماضى
المرأة التى ستخرج الآن
بفستان على الركبة
وأصابع تكفى لإحراق غابة
والتى لن يراها أحد وهى تعبر الشارع

نلاحظ أولا انشطار الزمن الحاد فى هذا المقطع، فبينما توهم بدايته أنه سيحكى شيئا عن الماضى، سيصف أنثاه، إذا به يستحضرها قبل أن تخرج لتخطو على الورق؛ أى أن فعلها، حركتها تتم فى القصيدة؛ فى المتخيّل المتوهج فى ذهن المبدع وبريقه الوامض لدى المتلقى. هذا الانشطار لا يبدو مريحا، لكنه حقيقى يعصف بقواعد السرد العادية التى تقضى الانتظام فى زمن موصول، يتكسر حينا لكنه قابل للالتئام دائما. أما زمن القصيدة فهو مضارع فى كل الأحوال، حتى إذا غرقت صيغته فى الماضى فإنها لا تنتشل منه سوى ماله وجود فعلىّ الآن. الذكريات فى الشعر تتم صناعتها فى اللحظة الراهنة، أما الوصف فهو عجيب مفاجئ، يتميز بانتقالاته الحادة الطريفة للجمع بين المتباعدات. والبدء بالنفى إمعان فى عدم التحديد، فهى ليست قصيرة مثل شهر فبراير، التمثيل مدهش، ولا طويلة ضفائرها، هناك تحول فى الإسناد من القامة إلى الجدائل. مفهوم الجملة الثالثة أنها نحيفة قليلا، لكن التشبيه يصنع دلالته الجانبية غير المتلائمة، يفترض أن الماضى يتكوم وراء الإنسان مثل عجيزته، وأن الأرداف الثقيلة تبهظ الحركة الرشيقة. لا يخطر على بال أحد أن يقيم هذا التناظر بين الجسد والزمن، بين الردف والماضى. من هنا نصل إلى الافتراض الثانى الضرورى فى تلقى شعر الحداثة، وهو أنه يتخلى عن وظيفته فى" تغريب" الحس وتجديد الشعور وهتك ستار الألفة إن

وصف الأشياء كما نتعودها واكتفى بترديد ما يقال عنها، حينئذ لا يصبح حداثيا، بل تقليديا قداميا، فهو يصف الفتاة بأنها" بفستان على الركبة" كمجرد تمهيد للوصف الشعرى التالى" أصابع تكفى لإحراق غابة" وبوسع من يقوم بالتحليل المجازى أن يبحث عن دلالات هذه العبارة العديدة، لكن القارئ الذى يتوقع ما لا ينتظر من شعر الحداثة يطمئن لهذا الوصف؛ إذ يوهمه بالخطورة ويلقى فى روعه نيران الشعر المتفجرة من يد المرأة. يشترك مع صوت القصيدة فى لمحها وهى تعبر الشارع بحركة غير مرئية فينخطف قلبه لهذا الحضور الأنثوى الساحر.

هل نستطيع القول بأن بنية النفى تكاد تسيطر على شعر محمد سليمان؟ وأن هذا النفى يحدد أسلوبه فى قول ما يريد، على أساس انعدام التشابه الإرادى والتماثل المقصود بين عالمه والعوالم السابقة عليه. وأنه عندما يتلاعب بالنفى يبغى الإثبات بطريق المخالفة، لنقرأ لتعزيز هذه الفكرة المقطع الآتى من القصيدة ذاتها، ونصبر على تأمله:ـ

لا تشبه صورتها
ولها صوت يشبه بجعا يتأرجح فوق الموج
وذيل حصان
فارسم كالقرصان إذًا
وتحرر من ألواح الماضى
تعرف أن الصوت يد
والعين كتاب
والمتوكلى قرب الباب يعدّ
وتعرف أن امرأة فى العشرين فضاء يغلى
فامنح أذنا شكل الوردة

والتفاحة لون الثدى

وشعرًا رائحة النعناع

امنحها دَرَجًا

وهواء لم تهرسه السيارات.. إلخ

قد تدرك أن الشاعر يطالبنا بتقمص منظوره، يدعونا للوقوع فى المسافة بين الشيء وظله، بين الأصل والصورة، فبقدر العلاقة بينها وبين صورتها من بعد أو قرب، علينا أن نقيس المسافة بين صوتها وصوت البجع المتأرجح فوق الموج، وحينئذ لن نعبأ كثيرا بالنفي؛ لأنه مجرد طريقة للإثبات الشعرى الخاص. أما ذيل الحصان فيبدو راكدا إخباريا يتحول في مقاطع أخرى إلى ذيل أرنب، طبقا لتجليات الرؤية فى كل لحظة. لكن الشاعر هنا مشغول بالحديث إلى نفسه وقارئه عن كيفية تشكيل مفردات الوجود وإعادة ترتيبها فى نسق مختلف. فلكى نلمس الحقيقة الكامنة خلف الأشكال علينا أن نحرك المرئيات من مواقعها حتى نعثر على بعض معانيها ونحن نتحرر من الأسلاف وتسمياتهم الثانية. ليس الشعر فى جوهره سوى دعوة لعوب لهذا التحرر الخطير فى رؤية الحياة. عندئذ سندرك مغزى أن يكون"الصوت يدا"و"العين كتابا" لكن عبارة"والمتولى قرب الباب يعدّ"ستظل مستعصية هاربة فى ذاكرة النص لا سبيل إلى تحديد مقصودها، فهى متجذرة فى حياة الشاعر الحميمة.

وبالرغم من مثل هذه العناصر العصيّة يستمر الشعر فى صناعة معادلاته، فبنت العشرين فضاء يغلى، وعلينا كى نمسك بأنحائها أن نجيد تحويل الأشكال والألوان والمعطيات الحسية، وإن كان الشاعر لا يبعد كثيرا فى هذا التحويل، فالتشابه يغلب على وعيه بالجمال الأنثوى فى حالاته المفردة، بينما يغيب حقيقة فى المشاهد الكلية.

فعلى الكاتب والقارئ أن يمنح الأذن شكل الوردة، والندى لون التفاحة والشَّعر رائحة النعناع، لكنه يمسك بفرشاته بمهارة يفسح لها الفضاء، يمنحها درجا تخطو بدلال عليه، وحركة عذبة فى هواء نقى لم تهرسه السيارات. يستعيد صاحبنا فى الضربة الأخيرة قدرته على التغريب والمفاجأة، على تمثيل طزاجة الحس وصفاء الشعور، على وصف ما لم يوصف، على التحول من النفى إلى الإثبات، وقراءة الضوء فى اسم" نورا"، لنجد أن الديوان فى جملته كتابة شعرية متدثرة بالإيقاع الجميل، تخلق عالما لا يوازى تجارب الحياة اليومية وإن كان يقوم بتشعيرها، بل يعيد تشكيل الحياة وهو ينشئ خبرة جمالية جديدة بها، تتذرع ببعض معالم السرد دون أن تقع فى التعبير المستقيم عنها، تنفى الصفات اللصيقة بها لإثبات شىءجوهرى هو شعريتها الحداثية الفائقة.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
ـ فاتحة وجيزة	٧
ـ نبرات جهيرة: ـ	
١ ـ تمثيل الخطاب القومى فى شعر نزار قبانى	١٣
٢ ـ استراتيجية الخطاب الشعرى عند حجازى	٣٤
٣ ـ الفيتورى فى زمن الشعر	٥٨
٤ ـ الأبنودى (و) لسان الشعب	٦٦
٥ ـ أحمد تيمور شعر الأطباء	٧٨
ـ نبرات صافية: ـ	
١ ـ قراءة فى مختارات سعدى، حركات الشعر الصافى	٩٠
٢ ـ بلند الحيدرى وشعرية الصمت	١١٦
ـ نبرات رخيمة: ـ	
١ ـ أبو سنة يكلم ورد الفصول	١٧٧
٢ ـ فاروق شوشة صوت الشعر	١٤٨
ـ نبرات حادة: ـ	
١ ـ الغزل الشعرى الرفيع لحلمى سالم	١٦٠
٢ ـ صدمة الاختلاف فى شعر عبد المنعم رمضان	١٧٠
٣ ـ مع أحمد الشهاوى، قراءة الموت فى كتاب الحياة	١٨٠
٤ ـ شعرية النفى عند محمد سليمان	١٩١

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٣٨١ / ٢٠٠٤

I.S.B.N. 977 - 01 - 9296 - 1

مهرجان القراءة للجميع



مكتبة الأسرة

هذا العام نحتفل ببلوغ مكتبة الأسرة عامها العاشر وقد أضاءت بنور المعرفة جنبات البيت المصرى بأكثر من ٨٠مليون نسخة كتاب من أمهات الكتب فى فروع المعرفة الإنسانية المختلفة.. ومنذ عشرة سنوات تفتحت عيون أطفال كانوا فى العاشرة من عمرهم على إصدارات مكتبة الأسرة وكانت زادهم المعرفى عبر السنوات العشره الماضية لتلهب فى تلك العقول الشابة الآن نهم المعرفة من خلال القراءة وكنا ندرك منذ البداية أن المعرفة هى سلاحنا الأمضى لتأخذ مصر مكانتها فى ذلك العالم الجديد الذى تتفوق فيه المعرفة على القوة والمال لأنها تحمل الإنسان إلى آفاق لا حدود لها فى عالم متغير شعاره ثورة المعلومات وسرعة تدفقها عبر كل وسائل الإتصال ولم يكن منطقيا أن نقف مكتوفى الأيدى.. فكانت مكتبة الأسرة بكل ما قدمت اسهامة أساسية نستقبل بها ذلك العصر الجديد، عصر المعرفة وإننا لنتطلع فى الأعوام القادمة أن تو[illegible] الأسرة ثمارها اليانعة وتساهم فى التغير المعرفى والتكنولوجى لمعطيات العصر لتفسح المجال [illegible] يشارك بدور فاعل فى تقدم البشرية الجديد لنكون امتدادا حضاريا معاصرا للحضارة المصرية التى كانت أهم وأقدم الحضارات الإنسانية عبر التاريخ.

سوزان مبارك



السعر ١٥٠ قرشاً